Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Rivista telematica registrata presso il Tribunale di Roma il 31 dicembre 2014, autorizzazione n. 278

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Rappresentante legale: Maria Panetta – P. IVA: 13235591008

Redazione testi fino al Cinquecento: via della Farnesina, 52-54 – 00135 Roma (RM)

Sede legale e redazione testi dal Seicento in poi: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Consulenza editoriale: Daniele Tonelli e Rossana Cuffaro (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

Anno I, fasc. 5, 25 ottobre 2015

a cura di Maria Panetta

Indice

Abstract: *Paolo Volponi − in the unpublished page which is presented here and which was found into one of the first drafts of* Le mosche del capitale *− offers football and its rules as a metaphor for a capitalist system that, both on the political side than on the side of the spirit that animates it, appears adrift since the sixties and seventies of the twentieth century. The page is a preview of the book that, in the early months of 2016, will collect the articles dedicated to sports, written by Volponi for various newspapers between 1956 and 1993.*

Abstract: *This short paper is the first part of a study about the use of money in the life of some novelists and poets entered into our literary canon, who have been chosen as typical cases. Are proposed here brief glimpses on the intimate experience with the money of three giant of Literature, as Baudelaire, Balzac and Joyce. Each story, each experience becomes a kind of parable that can illuminate the psychopathological and phantasmagoric nature of the money.*

Abstract: *We publish, by kind permission of the author, the introduction to the book written by Paolo D'Angelo and titled* Il problema Croce*, which will be published by Quodlibet in November. In it, the author hopes that the thought of Benedetto Croce may in the future be studied without the prejudices that so far*

Editoriale

di Domenico Panetta

La mobilità planetaria della popolazione

Vi sono periodi storici caratterizzati da un'accentuata mobilità delle popolazioni residenti sul nostro pianeta. Quello che stiamo attualmente attraversando appare come uno fra i più sconvolgenti.

I cinque continenti stanno subendo, anche se con diversificata intensità e per differenti cause, spostamenti massicci delle popolazioni dimoranti in alcune aree degli stessi, che determinano squilibri pesanti fra popoli e risorse disponibili, e lacerazioni profonde del tessuto sociale.

La mobilità planetaria delle popolazioni va assumendo, oggi, dimensioni sempre più ampie e si trasforma spesso in esodi selvaggi, accompagnati da gravi episodi di crudeltà, da malesseri diffusi, da lutti, dal venir meno di ogni precedente certezza. Si può parlare di caos dilagante.

Se si inquadrasse il periodo che stiamo vivendo nel complesso degli avvenimenti scientifici, tecnologici, produttivi, distributivi e nelle reali prospettive di sviluppo delle diverse aree, gli allarmismi di moltissimi apparirebbero ingiustificati, ma un esame più realistico di quanto sta succedendo induce a un ottimismo sempre minore. La gente è spesso costretta a spostarsi dalle proprie residenze non solo da motivi economici, ma anche dall'accanirsi e dal protrarsi di alcuni conflitti religiosi e razziali, dalle divergenti valutazioni sulle politiche delle potenze dominanti nell'area, dalla percezione di rischi incombenti, magari maggiori di quelli reali, da deficit culturali che non semplificano né incoraggiano il comunicare.

Migrazioni di massa si sono verificate anche negli ultimi due secoli, ma è in quello nostro che la mobilità, spesso caotica, ha assunto dimensioni che hanno

fortemente sconvolto le caratteristiche precedenti delle zone interessate o comunque coinvolte in tali fenomeni. Un esodo, quello a cui stiamo assistendo, specialmente in vaste aree della superficie terrestre bagnate dal Mediterraneo e dall'Oceano Atlantico, che potrebbe essere interpretato come preludio di una Terza guerra mondiale che nessuno ha dichiarato ma che in molti già combattono, e da diversi anni, e della quale non si intravedono né la fine, né gli obiettivi, né gli scopi fondamentali.

Le masse umane che vagano disorientate, terrorizzate e senza progetti, per il mondo, in cerca di un futuro, testimoniano sia l'inutilità di queste guerre sia l'incapacità delle grandi potenze di imprimere una svolta agli stalli attuali. Da un esame critico delle presenti situazioni non potrebbe non emergere una debolezza dell'ONU, che andrebbe incisivamente rivista, come andrebbe affrontato realisticamente ed efficacemente il problema dei terrorismi sia interni sia internazionali, anche per cercare soluzioni adeguate alle carenze che hanno permesso il proliferare e l'incattivirsi di tali fenomeni.

Nella ricerca di soluzioni condivise, i cittadini e gli Stati non potrebbero non incontrare l'urgenza di ampliare maggiormente il diritto di cittadinanza, rendendolo più rispondente alle esigenze di persone che si spostano sul territorio e vorrebbero sia conservare le vecchie radici sia poterne creare di nuove, senza indebolire i diritti acquisiti dagli altri. Il momento che stiamo attraversando richiede riflessione operosa e radicali cambiamenti delle politiche interne e internazionali finora perseguite; esige uno sforzo qualitativo per consentire a tutti il passaggio da atteggiamenti conflittuali a forme sempre più intense e partecipate di collaborazione. Impone una diversa attenzione al futuro: affinché attentati, bombardamenti, carrette del mare, corridoi balcanici divengano ricordi di un passato che non si potrà più riproporre, perché la collaborazione fra gli Stati si sarà progressivamente radicata tra gli obiettivi perseguiti da ciascun paese che meriti di partecipare a pieno titolo alle assisi internazionali in cui si pongono le fondamenta del futuro.

I compromessi marginali non bastano più e non aiutano ad arrestare esodi che richiedono politiche energiche e soluzioni condivise e responsabili.

Filologia

In questa sezione si pubblicheranno articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettore: 10/F
Settori scientifico-disciplinari:
- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

Per una allegoria del capitale.
Una pagina inedita di Paolo Volponi

Paolo Volponi ripropone spesso il calcio, le sue regole e il modo in cui viene raccontato come metafora di un sistema capitalistico che, tanto sul versante politico quanto sul versante dello spirito che lo anima, appare ormai, sin dagli anni Sessanta e Settanta del Novecento, alla deriva. L'intellettuale urbinate affronta di petto tale simulacro e ne descrive le peculiarità, sociali e di linguaggio, in diverse sedi: lo fa, ad esempio, in alcuni articoli di argomento sportivo che, dispersi su diverse testate («Centro sociale», «La Città Futura», «l'Unità», «Rinascita» e «Il Resto del Carlino»), stanno per essere raccolti in un volumetto, a mia cura, pubblicato dalla casa editrice napoletana Ad est dell'equatore. Insieme ad essi, documenti inediti di grande interesse − tratti dai materiali preparatori di uno dei suoi romanzi più importanti, *Le mosche del capitale* − mostreranno esemplarmente il modo in cui Volponi si serva di questa prolifica allegoria sportiva.

Al volume, in uscita nel 2016, ho sottratto, per gentile concessione di Caterina e Giovina Volponi, la pagina dattiloscritta che si trascrive qui di seguito: numerata 47, essa non è stata accolta nella versione definitiva del romanzo del 1989 ed è, dunque, inedita. Si tratta, con ogni evidenza, di una pagina estratta da una delle prime stesure delle *Mosche*.

La parte più significativa del frammento che qui si trascrive sembrerebbe risiedere nella riflessione ad alta voce che Lanuti, senz'altro una delle più meschine tra le "mosche", rivolge a Saraccini, protagonista del romanzo. La disposizione del servile Lanuti a succhiare ogni goccia dal capitale − come se ne stesse bevendo da un bicchiere di plastica di cui è semplice «sbarazzars*i* in malo modo sotto la poltrona», una volta che lo si è svuotato − è chiarita nel discorso dai toni evangelici intorno al quale ruota

l’intera pagina, tutta volta a riprodurre, liberamente e direttamente, la lingua stessa del Capitalismo.

La disposizione un po’ svagata a fare il tifo per una squadra o per un campione − aveva detto lo stesso Volponi in un articolo del 1983 − «può essere un giusto mezzo di espressione e un tema di socializzazione se uno sostiene la sua scelta affettiva e culturale con spirito di critica capacità di confronto e misura della realtà»[1]; in caso contrario, essa resta soltanto pigra emotività, cui è vietata la piena comprensione dell’esistenza. Questa opacità sarebbe la cifra essenziale di quella che Volponi ha spesso riconosciuto come lingua del Capitalismo, quella di cui i suoi organi, le sue strutture, le sue tecniche si servono persino nell’allestire e nel diffondere un evento sportivo. Così spettacolarizzato, lo sport impegna e svuota la mente dello spettatore, appesantisce e distrae le sue facoltà intellettive ed è ben distante da una pratica «motivata e attiva di singoli individui, di squadre o di masse libere», diceva Volponi nel medesimo articolo. *La tecnica del fuori gioco*; insomma, consente di verificare, in un ambito diverso, la tenuta di una metafora cui il grande scrittore urbinate ha sempre attinto e che così sagacemente ha sviluppato.

Il testo, che presenta diversi errori di battitura ma che risulta abbastanza lineare nel processo elaborativo, è conservato tra i faldoni che contengono le carte del romanzo, rinvenuti nell’abitazione urbinate dello scrittore. Il dattiloscritto mostra aggiunte manoscritte ed espunzioni; quelle maggiormente significative si indicano rispettivamente con le parentesi uncinate (< >) e con le parentesi uncinate rovesciate (> <); le parole manoscritte aggiunte nel testo sono seguite dalla sigla *sprscr*. Si è preferito utilizzare i simboli già impiegati da Emanuele Zinato negli apparati dell’edizione delle *Mosche del capitale* inclusa nel terzo volume dei *Romanzi e prose*[2]. Si sono normalizzati gli accenti e si è emendato il testo, qualora presentasse refusi evidenti: si è scelto di non indicarli nella trascrizione. Si sono mantenute invariate le scelte di Volponi in fatto di punteggiatura (si è emendato soltanto il numero dei puntini di

[1] P. VOLPONI, *Il tifoso è un suddito, lo sportivo un uomo libero*, in «l’Unità», lunedì 21 novembre 1983, p. 22.
[2] Torino, Einaudi, 2002.

sospensione, ove non fosse regolare), la grafia non uniforme del nome di Lanuti (indice della continua riformulazione dell'onomastica dei personaggi, messa a punto da Volponi in questo come in altri romanzi), protagonista della pagina, e la distribuzione dei capoversi. Il titolo, indicato tra parentesi quadre, è mio.

Alessandro Gaudio

Parole-chiave: Volponi, calcio, capitalismo.

[*La tecnica del fuori gioco*]

I[3] portatori di tecniche aspettano di essere chiamati, una chiamata urgente, un appello, senza nemmeno domandarsi da chi. Se uno glielo obiettasse risponderebbero stupiti: o bella da tutti... da ciascuno... dai responsabili... oh sì capisco... sì, anche dai soggetti... Il maestro del 1971 in verità è sfiorato dal sospetto che il presidente non lo chiamerà mai più<;> ma considera quella chiusura un caso personale, un residuo del modo passato di intendere il potere. Gli amici del presidente di sicuro lo chiamerebbero: lo chiameranno anche per fare un dispetto a quel prepotente per sottrargli un vecchio giocattolo prestigioso efficiente e anche per smascherarlo per sapere di lui per indagare dentro il suo sistema attraverso uno dei più segreti ed intimi componenti di controllo e di congiunzione<,> un anello<,> un fidato vassallo liberato dalla confidenza sul soglio del composito trono della su<a> stabilità diamantina come delle combinazioni di tutti i suoi circuiti e correnti controlli autonomia comunicazioni... per queste tecniche dunque sarebbe chiamato per quelle della deferenza e devozione divertimento e sollievo distrazione suggerimento elogio se non proprio adulazione<?> ma altre e ben più vere egli possiede<:> tutte quelle che il vero potere richiede... ormai ogni nuovo dato della crisi dell'incalzante diarchia tra politica ed economia<.> Il[4] maestro arriva a interrogarsi sul vero potere e si risponde[5] anche... ponendo al vertice la democrazia.

Incontra sul volo AZ Roma-Torino[6] Lanuti[7] il suo vecchio aiutante concorrente vestito meglio quasi elegante «ma il potere resterà sempre quello <–> dirà costui sorbendo da un bianco bicchiere di plastica <–> e sceglierà esso come sempre le sue tecniche, cioè quelle che gli servono e che gli fanno comodo...; le altre tecniche anche

[3] > due <; I *sprscr.*
[4] > il <; Il *sprscr.*
[5] rispon<d>e.
[6] Tor>n<ino.
[7] > La Nuti <; Lanuti *sprscr.*

più efficienti e sofisticate harvardiane o californiane le lascerà sempre fuori qui da noi allo scoperto sulle pietre logore e pazienti di tutte le nostre grandi piazze di assenti aspetterà che si perdano nel buio e non molto perché sarà esso stesso a togliere la luce appena prima della partita internazionale di calcio alla televisione Italia Inghilterra o Italia Germania valide per le eliminatorie della coppa del mondo che si disputerà in Uruguay o in Corea o nel Congo non più terzo mondo <“>forza azzurri<”> grideranno tutti e le maglie dei protagonisti come le luci come le tecniche come le bandierine dei tifosi allo stadio come <le> tovaglie sui tavoli dei tifosi alla TV o gli schienali di formica delle sedie allineate dei bar da altri tifosi tutte tutti e tutto saranno sempre quelle... è di moda la tecnica del fuori gioco<»,> proclamò evangelico alla fine sbarazzandosi del bicchiere in malo modo sotto la poltrona<,> tanto ormai stavano per atterrare. L’aeroporto di Caselle era scarsamente illuminato come a riprova delle verità di Lanuti ma presto dal buio della pianura assiepato davanti ai cancelli vide... il maestro vide avanzare prima ancora che l’auto[8] svoltasse per presentarsi di fronte i fasci lucenti dei fari di una 30000 di rappresentanza blu rifulgente foderata dentro di un pallido e raso velluto pervinca. Tutta quella sicurezza ed eleganza era frutto di una tecnica precisa delle sue... l’autista pronunciò il grande nome dell’industria che l’accoglieva togliendosi il berretto ed esattamente rivolgendosi a lui con il composto inchino militaresco scegliendolo tra il folto gruppo di dirigenti atterrati[9] che intanto si era raccolto pressandosi per l’urgenza nei rituali modi della precedenza. Gli fu subito fatta ala mentre La Nuti guardava in verità più augurevole che invidioso con quel suo rosso senso scoperto e pronto a seguire.

Paolo Volponi

[8] auto>bus<.
[9] > volanti <; atterrati *sprscr.*

Letture critiche

In questa sezione saranno accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: **10/F**, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

Scorci sull'esperienza intima col denaro
Tre casi emblematici: Baudelaire, Balzac, Joyce

Premessa

Il progetto *Scrittori e denaro* si configura come una breve, parziale analisi della psicopatologia quotidiana del denaro colta attraverso la biografia di alcuni romanzieri e poeti entrati nel canone della nostra letteratura. La scelta degli scrittori è stata fatta partendo da profili che sembrano esemplificativi, là dove ogni storia, ogni esperienza raccontata diventa una sorta di parabola in grado di illuminare il carattere fantasmagorico del denaro. Baudelaire, Balzac, Joyce, Gadda, Pirandello e Svevo (questi sono i primi tasselli di un discorso ancora *work in progress*) rappresentano da questo punto di vista dei casi da antologia e le loro vicissitudini finanziarie possono essere lette o ascoltate come tanti capitoli mitopoietici della variegata galassia di tipologie esistenti: c'è lo "scroccone", c'è il risparmiatore, ci sono dilapidatori e scialacquatori, ma anche il crapulone, il generoso, il tirchio, né manca il megalomane, e così via, fino a comprendere anche quanti non rientrano in nessuna vera categoria, nel senso che ancora non possediamo nel nostro vocabolario una definizione precisa.

In questa sorta di preambolo per una storia economica della letteratura, al centro ci sono degli episodi della vita di alcuni scrittori che forse un tempo non erano considerati così importanti dalla critica letteraria mentre oggi ha senso riraccontare alla luce anche della crisi economica in cui siamo piombati da otto anni: acquistano, insomma, un significato maggiore per noi, e questa operazione di rilettura tende a farci sentire più umani i grandi classici della Letteratura, togliendoli per un attimo dal piedistallo in cui le antologie scolastiche li hanno posti. Con questo tipo di esperienze di crisi ci possiamo identificare e riconoscere, dunque ciò che ha toccato loro tocca anche noi, e tale empatia porta a guardare da un altro punto di vista tanto loro quanto le loro opere. È, poi, l'occasione anche per stendere qualche considerazione sul potere

magico del denaro, sul suo elemento erotico, su come ci trasforma profondamente, sull'angoscia che ci coglie quando ne siamo privi o sulle nevrosi che instilla in noi in generale.

Solo per fare un esempio: siamo abitati a leggere saggi che illuminano intorno alla poetica pirandelliana dell'umorismo, al concetto fondamentale di maschera o alla crisi e frantumazione in una nessuna o centomila identità dei suoi personaggi, non però a ripercorrere le tappe della sua costante disperazione economica e dell'ansia quotidiana per trovare denaro con cui mantenere la propria famiglia, o quelle del disastro finanziario che ha dato voce alla pazzia dentro le sue mura di casa, e di come tutto questo abbia condizionato la professione di autore, financo i temi e le forme della sua scrittura. Queste riletture biografiche sono dei piccoli scorci sull'esperienza intima col denaro, che fu spesso traumatica e patologica come lo è anche per noi: di seguito, si è scelto di prendere in esame tre casi emblematici.

L'incredibile scialacquatore Charles Baudelaire

Molti scrittori francesi del XIX secolo hanno vissuto la propria vita oberati dai debiti, condannati dai tribunali o braccati da creditori inferociti, ma Charles Baudelaire si distingue da tutti quanti per il modo incredibilmente moderno in cui usava, senza alcuna cognizione, il denaro. In lui la matrice della questione è il conflitto famigliare e con lui salta il sistema educativo Borghese intorno alla gestione del denaro in modo oculato: la categoria cui potrebbe appartenere è quella antica, dantesca, degli scialacquatori, dei dilapidatori del proprio patrimonio e, se certo non fu l'unico, tra gli scrittori, ad avere le mani bucate (pensiamo, ad esempio, a Ugo Foscolo, che era in grado di indebitarsi fino al collo per una sciabola da indossare la sera), unica fu la rapidità con cui buttò via, poco più che diciottenne, i propri soldi, e questo ancor prima di intascare la sua parte di eredità paterna[1]. Baudelaire fu preda di una fulminea, fanciullesca, sconsiderata capacità di spendere e spandere che allarmò così tanto i

[1] *Cronologia,* a cura di G. Montesano, pp. LX-LXI, in C. BAUDELAIRE, *Opere,* a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1996.

componenti della sua famiglia allargata, come diremmo oggi, che lo fecero interdire: «1841: vita libera a Parigi», scrisse nella sua *Nota autobiografica*, con un'essenzialità e una concisione che in realtà dicono già tutto (o anche: «La salvezza sta al momento buono. La salvezza è il denaro, la gloria, la tranquillità, l'abolizione del Consiglio Guidiziario, la vita di Jeanne (…). Avere argomenti è avere denaro»[2]).

Dopo aver conseguito la maturità da privatista in quello stesso Liceo Louis-le-Grand di Parigi da cui era stato espulso per non aver consegnato ma ingoiato un biglietto passatogli da un compagno, il giovane Baudelaire cominciò ad assaporare la libertà con uno stile di vita da piccolo principe rinascimentale: spendeva cifre folli dal sarto per vestire come un dandy, si legò affettivamente a una minuta prostituta di nome Louchette che voleva riscattare, frequentava i ristoranti più cari di Parigi, cose che lo portarono, insieme ad altri tipi di eccessi e piaceri (già nel 1839 aveva contratto una malattia venerea), a dissipare in pochi mesi quasi 3.200 franchi, l'equivalente di ventottomila euro, pur avendo vitto e alloggio pagati dalla madre[3].

In cerca di aiuto per pagare i debiti, si rivolse al fratellastro, nato dal primo matrimonio di François Baudelaire, padre di Charles, stilando un elenco di quanto dovuto: la lettera di risposta, riletta oggi, è esilarante, perché Alphonse, da bigotto giudice del tribunale di Fontainebleau, analizzando voce per voce, gli chiese come fosse possibile spendere 2.250 franchi per panciotti, abiti da sera, camicie da notte, cravatte, pantaloni, guanti e scarpe o accumulare così tanti debiti con gli amici o buttare duecento franchi per portare via da una casa chiusa una prostituta. Bravo a fargli la predica e a negargli un aiuto («non posso regalarti» dei soldi «per pagare le tue pazzie, le tue amanti, insomma le tue stoltezze»), lo fu ancor di più a far comunella con il comandante di battaglione (poi colonnello e infine generale) Jacques Aupick, il patrigno responsabile dell'allontanamento e internamento di Charles in pensionati e collegi già a partire dagli otto anni. Molto tempo dopo, in una lettera datata 6 maggio

---

[2] C. BAUDELAIRE, *Diari intimi*, trad. e note di L. Zatto, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1970, pp. 120 e sgg.
[3] *Charles Baudelaire*, vol. XXIII della collana «I giganti della letteratura mondiale», diretta da E. Orlandi, Milano, Mondadori, 1970, pp. 9 e sgg.

1861, Baudelaire avrebbe ricordato di aver conosciuto una felicità incalcolabile nei mesi seguenti la morte del padre[4], quando si ritrovò a sei anni solo con la madre (la quale riversò tutto il suo affetto e la sua malinconia sul proprio figlio), definendolo appunto come un periodo di «tenerezze infinite», di «lunghe passeggiate», e questa sensazione di intimità assoluta ritorna ad esempio nella poesia *Il Balcone*, le cui immagini – la gioia degli abbracci, la morbidezza del seno, le carezze ricevute – ritraggono Charles come un piccolo sposo della madre. Quando partecipò alle rivolte contro Luigi Filippo, Baudelaire, armato di fucile, gridò ai propri compagni sulle barricate: «Bisogna andare a fucilare il generale Aupick!», cioè l'usurpatore, colui che lo aveva spedito in collegio e che, come lo zio di Amleto, s'era infilato nel letto della madre dopo aver ucciso il padre.

Con lo scopo di allontanarlo dalle tentazioni di Parigi e insieme per distoglierlo dall'idea di comporre poesie, il consiglio di famiglia lo caricò su un bastimento diretto a Calcutta in quello stesso 1841, ma prima di arrivare a destinazione Charles fece marcia indietro per appropriarsi dell'eredità paterna, stimata in 100.050 franchi, più o meno seicentocinquantamila euro di oggi. Una bella somma, e infatti, ricominciando da dove aveva interrotto, il poeta si mise d'impegno per farla fuori tutta: dopo diciassette mesi di sperpero totale, quasi dimezzò il lascito, dissipando duecentocinquantamila euro[5]. C'è qualcosa di nevrotico, di patologico nei conti astronomici dai camiciai dai magliai dai sarti o nei pranzi con gli amici alla Tour d'Argent, nel far incetta di libri rari e di croste comprate come quadri di valore dagli antiquari: in questa somma trovò asilo anche il costo per la ristrutturazione e l'arredamento dell'appartamento in rue Femme sans tête di Jeanne Duval, alias Jeanne Lemer, la «regina dei peccati», la «donna impura» «nata dal fango» cantata nei *Fiori del male*, una prostituta mulatta raccolta letteralmente per strada con cui Baudelaire condivise dieci anni di passioni e di inferno: Manet poi la ritrasse vecchia e allettata, al tempo in cui, terminata la loro relazione,

[4] Cfr. C. BAUDELAIRE, *Il vulcano malato. Lettere 1832-1866*, a cura di F. C. Bigliosi, Roma, Fazi, 2007.
[5] Cfr. C. BAUDELAIRE, *Come non pagare i debiti. Lettere sull'orlo del tracollo finanziario*, a cura di L. Flabbi, Roma, L'Orma editore, 2012.

Charles scelse di non abbandonarla nel momento del bisogno («Ho fatto quello che generalmente l'egoismo degli uomini non fa»[6]).

L'irresponsabilità economica, che lega il tipo del dandy al bohemien tanto che spesso si passa dal primo al secondo (ma mai viceversa, perché i soldi spesi non tornano indietro), è una specie di ribellione al sistema borghese; anzi, non essere assuefatti ai principi imposti dal denaro fa saltare per aria le fondamenta della nostra società. Per cui era ovvio che la famiglia intervenisse dopo che Charles si era «lasciato andare alle più folli prodigalità», e così lo fece mettere sotto tutela dal tribunale della Senna, che nominò il notaio Ancelle suo curatore giudiziario (al suo tutore, che minacciò di uccidere perché teneva stretti i cordoni della borsa e che rappresentava l'emblema della moralità economica, della corretta gestione dei soldi, della ragionevolezza di quanto costi la vita, Baudelaire scrisse alcune tra le sue lettere più intime e confidenziali). Per tutta la vita cercò senza successo di guadagnare, sperando da un lato che gli venisse tolta l'interdizione perché si sentiva umiliato, dall'altro continuando a chiedere soldi alla madre perché, nonostante un mensile di duecento franchi, conduceva un'esistenza spesso ai limiti dell'indigenza (in una delle ultime lettere fece presente come tutto fosse andato a scatafascio lo stesso, che si sentiva vecchio e infelice e domandò, allora, a che pro averlo imprigionato in quel modo[7]).

Dilapidare il patrimonio significa offendere profondamente i valori della borghesia, forse ancor di più, paradossalmente, che commettere omicidio: inseguendo uno stile di vita al di sopra delle proprie possibilità, segnato da eccessi, droghe, soldi, che sono sogni fanciulleschi, il dandy incarnava la felicità inesauribile di poter vivere al di fuori della propria epoca, dunque al di fuori dell'età della prosa, che è l'età borghese. Da uomo medievale Dante inserì nel settimo cerchio, in un girone condiviso con i suicidi, gli scialacquatori, che sono nudi e rincorsi da mastini che li sbranano come loro hanno fatto a pezzi l'eredità: la loro pena, nel sistema del contrappasso, è una lacerazione, una separazione, e in questo senso si coglie il significato profondo del

---

[6] Cfr. C. BAUDELAIRE, *Lettere inedite ai famigliari*, prefazione di G. Macchia, traduzione e note note di L. De Nardis, Milano, Rizzoli, 1968.

[7] Cfr. B.-H. LÉVI, *Gli ultimi giorni di Charles Baudelaire*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1989.

dilapidare come atto distruttivo della famiglia stessa, perché il denaro, il patrimonio, i possedimenti rappresentano per la borghesia l'identità più forte, ciò che il figlio deve conservare più dell'onore o del nome: scialacquare come un atto blasfemo, dunque, vero sacrilegio che crea, se visto dall'ottica di una madre o di un padre, una sorta di panico: in chi spende tutti i suoi soldi c'è un gene di dolore non gestibile, un nucleo di follia totale dopo il quale arriva solo il vuoto.

Il dandy e il bohemien personificano le due facce della stessa medaglia dove al centro c'è il borghese[8]: per tutto l'Ottocento lo scrittore, prima che si ideologizzi, prima di abbracciare il marxismo, assume queste due maschere; l'importante, non trovarsi al centro, dove impera la *mediocritas*: conduce una rivoluzione individualista dietro cui si cela, visibile, un odio profondo per la borghesia, e, così, o vivi nell'estrema povertà o in una ricchezza al di sopra delle tue possibilità. Il dandismo di Baudelaire è però un caso di Edipo conclamato, e non bisogna scavare troppo tra le righe tanto appare evidente e consapevole[9]: farsi espellere dal collegio e andare a vivere con una prostituta mulatta e mostrare di non avere una percezione del denaro come valore borghese, divertendosi a spendere tutto fino all'ultimo centesimo, assomigliano a una grande protesta, a una ribellione, a una disubbidienza al sistema. Come un piccolo Amleto arrabbiato che spacca tutto, Baudelaire si vendica della madre[10], si vendica del patrigno, scosso da un fantasma che gli intima non di uccidere ma di dilapidare, di distruggere l'avere. Una frase epifanica, sconvolgente, della madre spiega ogni cosa: rispondendo a uno dei primi biografi di Baudelaire, che gli aveva fatto notare la grandezza ormai conclamata del figlio morto da qualche anno, disse che, se non ci fosse stata questa mania della letteratura, sarebbero stati molto più felici (e allora si può rileggere in chiave biografica la poesia *Benedizione*, dove una madre maledice Dio e lo fa oggetto del suo odio per aver avuto un figlio poeta). Detto con la disarmante verità di donna e madre, in cui non

---

[8] Cfr. W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire: un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi e C.-C. Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012.

[9] Cfr. C. BAUDELAIRE, *Lettere alla madre*, a cura di C. Ortesta, postfazione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1994.

[10] Cfr. W. BENJAMIN, *I «passage» di Parigi*, vol. I, a cura di R. Tiedemann, edizione italiana a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000.

c'è traccia di ottusità, e all'inverso una predilezione per l'aspetto vitale dell'esistenza: rispetto all'infelicità vissuta, per lei sarebbe stato meglio che il figlio non avesse mai scritto.

L'imprenditore Honoré de Balzac. L'avventura del denaro

Per tutta la vita Balzac coltivò l'illusione di fare affari, sia come imprenditore sia come scrittore, pensando, a torto, che sarebbe diventato milionario: qualcosa però nelle sue molteplici imprese non funzionò mai e, di tante buone o anche ottime intuizioni che ebbe, nemmeno una andò a finire nella maniera in cui aveva fantasticato. Ogni volta che si alzava dalla scrivania, dopo mesi di clausura contrassegnati da ritmi di lavoro di sedici, diciotto ore al giorno, possibili grazie a corpose dosi di caffè che alla fine lo spedirono al creatore (cinquantamila tazzine secondo chi ha fatto il conto[11]), cominciavano i progetti grandiosi e le spese folli che lo portavano alla rovina: era convinto che non sarebbe stato difficile trovare la chiave per la porta della ricchezza, dal momento che nessuno come e prima di lui era stato in grado di analizzare la psicologia del mondo industriale ed economico: nella pratica quotidiana si mostrava invece ingenuo e credulone, per cui ciclicamente s'abbatteva su di lui un disastro finanziario che lo costringeva a tornare alla penna e al calamaio per acquietare i creditori.

Scrive Stefan Zweig, nella bellissima biografia pubblicata da Castelvecchi[12], che Balzac fu una specie di Re Mida al contrario, capace di trasformare in debiti tutto ciò che toccava. Il destino tende a ripetere i propri moniti in forme sempre più beffarde quando non lo ascoltiamo con attenzione, e così, appena Balzac svendeva le proprie aziende, queste iniziavano come per incanto a prosperare; e con una certa crudeltà, più ampio era il buco che lasciava, più velocemente riuscivano ad appianarlo. Suona buffo sostenere oggi che il più grande romanziere di tutti i tempi voleva essere in realtà un grande uomo d'affari e, pur essendo consapevole del proprio genio, non sapeva forse

[11] Cfr. S. ZWEIG, *Balzac. Il romanzo della sua vita*, trad. it. di L. Mazzucchetti, Roma, Castelvecchi, 1946.
[12] Ivi, pp. 49 e sgg.

che il suo più grande affare era invece la scrittura: tuttavia questa illusione di guadagnare, questo sogno perpetuamente infranto di trovare denari, la più autolesionista e rivelatrice tra le sue ossessioni, non va derisa col senno del poi, perché non era vuota retorica ma concreta poesia della realtà, per così dire, nel senso che poggiava su un nodo essenziale, di cui Balzac e i suoi personaggi ebbero una consapevolezza chiarissima: col denaro si può ottenere tutto.

Con altrettanta lucidità aveva compreso che la scrittura, nella società francese dell'Ottocento dove la borghesia aveva trionfato dando il sangue per affermare se stessa, era ormai diventata un commercio. Il suo esordio nell'industria del libro, prima ancora di diventare un autore affermato, non fu in qualità di scrittore ma come uno che vuole far soldi[13]: accettò cioè di scrivere per altri, divenne un "*negro*", come si dice in gergo ancora oggi; al contempo sfornò una serie di manuali e di codici tipici della fabbrica dell'editoria (*Il codice della gente onesta*, *L'arte di mettere la cravatta*, *L'arte di onorare i debiti e i propri debitori senza neanche un centesimo*); e, cercando di seguire i gusti del tempo, stese raffazzonati romanzi d'appendice, di cappa e spada, o a tinte nere, che firmava con due pseudonimi, uno francese e uno inglese (Lord R'honne e Horace de Saint-Aubin), che gli fruttavano uno stipendio di millecinquecento, duemila franchi per cinque o dieci libri all'anno.

Ben presto comprese che, se non voleva essere sfruttato, doveva avere in mano una parte della filiera, cioè doveva farsi editore: fu così che si gettò nella stampa dell'opera omnia di alcuni classici francesi racchiusa in un solo volume. Ancora non aveva venduto il primo *Lafontaine* che già lavorava per far uscire il secondo, *Moliere*, ma la carta che gli avevano rifilato era macchiata, i caratteri così piccoli che serviva una lente di ingrandimento, e per di più il prezzo era completamente fuori mercato, 20 franchi a libro, poi sceso a 12: dopo un anno i quattordicimila franchi investiti, non da lui ma della benevola signora de Berny, si erano volatilizzati (furono sempre le donne, amanti materne e protettive, a finanziarlo e poi a salvarlo dalle continue catastrofi

[13] L. SURVILLE, *Balzac mio fratello*, introduzione di D. Galateria, Palermo, Sellerio, 2008.

finanziarie: incauto speculatore e megalomane nel suo stile di vita, Balzac sapeva convincere anche i sassi e riuscì a scucire soldi perfino alla gelida, anaffettiva madre).

Si ritrovò dunque con un magazzino pieno di volumi invenduti[14] (che qualche anno dopo cedette in cambio di altri libri con ancora meno mercato) e pensò che l'errore stava nel non aver dominato tutto il percorso del libro, come una merce per l'appunto, per cui rilanciò e aprì una tipografia: trentamila franchi se ne andarono per il brevetto e i macchinari, dodicimila per il tecnico, si indebitò fino al collo con un usuraio e anche con il padre, il quale si mostrò contento che il figlio mettesse su una piccola ditta: anche qui gli affari andarono male fin dall'inizio, non riuscì a pagare gli operai né i fornitori, le sue cambiali venivano respinte e si umiliò cercando finanziamenti porta a porta pur di mantenere in vita l'azienda, secondo una *via crucis* che poi avrebbe descritto mirabilmente in *Cesare Birotteau* e in tanti altri romanzi. Nell'estate del 1827 l'impresa fallì e all'età di ventotto anni era già completamente rovinato[15]: da allora in poi, per il resto dei suoi giorni, fu perseguitato dai creditori (persino la madre esigeva di essere risarcita, e ancora venti anni dopo cercò di riscuotere quanto prestato al figlio). Non contento, decise di rilevare una fonderia di caratteri: come molte imprese balzachiane, il ragionamento di fondo era giusto, come lo era il piano dei volumi unici o di fondare una stamperia in anni in cui la stampa era in ascesa, e lo stesso può dirsi della fonderia, basata sulla fonterreotipia, un nuovo procedimento di cui aveva letto. Dopo pochi mesi però fece bancarotta di nuovo e il marchio del fallimento si impresse sul nome dei Balzac: nel frattempo aveva imparato tutto sul denaro – come lo si accumula e come lo si perde velocemente, come si tratta con i fornitori, come ci si nasconde dai creditori o dagli usurai, come si oliano i funzionari, cosa significa lottare per una cambiale – e il denaro, con la volontà di potenza che instilla negli esseri umani, divenne il protagonista assoluto dei suoi romanzi.

---

[14] Cfr. M. BONGIOVANNI BERTINI, *Introduzione a Balzac*, pp. I-XCVIII, in H. de BALZAC, *La commedia umana*, vol. I, Milano, Mondadori, 1994.
[15] Cfr. L. SURVILLE, *Balzac mio fratello*, op. cit.

Dopo il suo primo successo, *La fisiologia del matrimonio* (1830), poiché era pieno di debiti, firmò mille contratti con editori e tipografi; allo stesso tempo però assunse uno stile di vita da dandy, segnato da un lusso sfrenato nel mito per lui irraggiungibile dell'aristocrazia. I numeri sono titanici: settanta pubblicazioni nel 1830 e sessantacinque nel 1831: quattro anni dopo rilevò una rivista, «*La chronique de Paris*», reazionaria, legittimista; redasse articoli di tutti i tipi e, mentre anche questa iniziativa stava fallendo e l'ennesimo padrone di casa gli aveva pignorato i mobili per riavere 473 franchi e 70 centesimi, comprò mezzo ettaro di terreno con villetta a Sevres, sognando di piantare ananas: ancora non c'era un solo albero che con l'amico e poeta Gautier si mise in cerca di un negozio[16]; lo voleva a Montmartre, che gli sembrava un luogo adatto per vendere questo tipo di coltivazioni. Come ricorda Gautier, fuori nevicava ma lui già immaginava distese di ananas (e persino il prezzo, cinque franchi invece che un luigi). Pure la villa doveva essere sontuosa, e così chiamò schiere di operai, muratori, giardinieri: finì che la svendette per arginare le pretese dei creditori[17].

Nello stesso periodo si precipitò in Sardegna perché un commerciante sardo gli aveva confidato che si potevano ancora sfruttare alcune miniere: arrivò troppo tardi, i veri capitalisti stavano già facendo fruttare gli investimenti, e l'amara verità è che il suo fiuto era ottimo ma era propizio solo all'artista Balzac, non all'imprenditore. Per mantenere la sua posizione sociale spese come non mai, arredando le sue case in modo sfarzoso e pacchiano; a un certo punto ebbe anche un *tilbury*, che era una carrozza a due ruote, e servi in livrea, e offriva pranzi magnifici, vini sontuosi: «vuoi fare la vita di Lucullo», gli disse un giorno Ewelina Hanska, che sposò dopo che aveva ereditato i soldi del marito[18], una fortuna giunta troppo tardi, a tre mesi dalla morte (per Balzac la fantasia di una moglie ricca fu seconda solo a quella del grande affare). Col tempo imparò a vantarsi dei propri debiti e a nascondere la propria povertà così come si nascondeva dai creditori: ogni casa in cui abitava (spesso le affittava sotto falsi nomi)

---

[16] T. GAUTIER, *La vita di Honoré de Balzac*, Milano, Rizzoli, 1952.
[17] Cfr. F. FIORENTINO, *Introduzione a Balzac*, Bari, Laterza, 1989.
[18] Cfr. *Lettere di donne a Balzac*, traduzione di M. A. Bogdanović, Genova, ECIG, 1995.

doveva contenere una stanza segreta dove rifugiarsi o una seconda scala per svignarsela in fretta, e arrivò persino a escogitare un sistema di parole d'ordine per tenere lontani i creditori.

Balzac comprese per primo il ruolo fondamentale della moda, che aveva inventato una nuova discriminazione sociale, e dunque quello dell'apparenza: dopo la rivoluzione francese, sosteneva, non c'erano più caste ma specie sociali che si distinguevano solo da segni, da oggetti esteriori, da status symbol, dall'equipaggio, come lo chiamava lui (la casa, la carrozza, i guanti, il divano ecc.), dagli hobby o dalle consuetudini e dai costumi che sono ancora oggi la manifestazione del nostro modo di vivere e della classe di appartenenza.

Disse un giorno che aveva due sconfinati desideri, essere celebre e riuscire a guadagnare[19]: caricava di fantasmagorie i propri affari e, quando comprava un dipinto di scuola italiana, era convinto col suo occhio di intravederci sotto la mano di Raffaello o di Tiziano, e questo accadeva con i mobili, le cornici, le teiere, ma appunto una delle qualità del rigattiere è far finta di non conoscere il valore di un proprio oggetto, di darti l'illusione che tu sei astuto[20].

Ogni volta poggiava sopra i propri affari un carico onirico, e l'aspettativa di ricchezze immediate: questi suoi sogni rimandavano a una concezione epica della borghesia, al mito delle origini, romanticizzato, che essere un capitalista è partecipare di un genio. Balzac mise in scena l'avventura del denaro, il caleidoscopio rumoroso della mercanzia e, nella feroce giungla commerciale di Parigi, si sentì di poter sedere al banchetto del capitalismo, ma questa civiltà degli affari poteva soltanto raccontarla, non usufruirne.

L'istinto fanciullesco del denaro: il caso James Joyce

Esistono categorie e comportamenti ben riconoscibili nel modo in cui gestiamo il denaro e, di volta in volta, a seconda delle circostanze, possiamo individuare lo

[19] R. BENJAMIN, *Vita prodigiosa di Onorato Balzac*, Milano, Barbieri, 1946.
[20] Cfr. M. LAVAGETTO, *La macchina dell'errore: storia di una lettura*, Torino, Einaudi, 1996.

scroccone, il risparmiatore, il dilapidatore, il crapulone, il generoso, il tirchio e così via; altre forme o tipologie appaiono invece più sfuggenti, tanto che talvolta non siamo in grado di nominarle ed è come se percepissimo delle lacune nel nostro vocabolario economico. Il caso di James Joyce si presenta in questo senso esemplare perché, di fronte ai suoi comportamenti e al modo in cui non amministrava i suoi soldi, manca una definizione precisa che ne circoscriva la condotta: possiamo girarci intorno, toccare taluni punti, presentare evidenti contraddizioni parlando del suo rapporto col denaro; sentiamo però che pecchiamo sempre di un certa imprecisione.

Non fu in senso stretto un dandy e, anche se molte persone vennero colpite o tratte in inganno dalla sua elegante figura, da come si presentava, non aveva il culto del dandismo tipico di altri illustri scrittori e non aspirò a fare della propria vita un'opera d'arte; alla fine della giornata si ritrovò spesso con zero, con nulla in tasca, o meglio con un passivo imprecisato da dare a tanti, come se non avesse considerazione o comprensione per il valore del denaro[21]. Lo aiutò il fatto di essere un asso nel ricavare il massimo in termini economici dalla sua condizione di anima in pena, ottenendo prestiti e anticipi sullo stipendio, però l'epica del bohemien gli era estranea; non ebbe manie di grandezza né ansie sociali né volle fare l'imprenditore e forse, pur intuendo come avrebbe potuto diventare ricco, non si mostrò mai disposto a sacrificare la propria vita di scrittore per questo; fu costantemente attanagliato dai debiti e dalla mancanza cronica di denaro, ma il suo stipendio lo usava secondo l'attimo, senza l'apprensione del futuro, investendo nell'oggi, mai nel domani.

Il culto della conservazione e della solidità così tipici della classe borghese non significarono mai molto per lui. Quando arrivò nell'ottobre del 1904 insieme a Nora, Trieste era la terza città dell'impero dopo Vienna e Praga, oltre che il principale sbocco nell'Adriatico: l'industria e il commercio erano in piena espansione, tanto quanto il nazionalismo italiano e slavo, e in quel contesto cominciò la nuova vita di Joyce, il suo esilio volontario, come lo chiamò, durato poi trentasette anni. Andò subito a Pola per

[21] J. MCCOURT, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, Milano, Mondadori, 2004.

lavorare come insegnante di inglese alla scuola Berlitz[22], dove ricevette il suo primo stipendio regolare, 2 sterline alla settimana per sedici ore settimanali; dopo pochi mesi si trasferì nella sede triestina e, dato che era un fenomeno a insegnare, negli annunci pubblicitari sul «Piccolo» era l'unico che veniva apostrofato col titolo di Dottore; il suo stipendio non superava le duecento corone (paragonabile a un reddito medio-basso di 1.200 euro), non molto ma sufficiente a vivere decentemente, se non fosse stato per il suo stile di vita. In una significativa lettera al fratello Stanislaus, che nella loro storia incarna la coscienza e il ruolo di vittima sacrificale, nel senso che si accollò i destini e soprattutto le spese della famiglia di James Joyce, il futuro scrittore indicava fin da subito le sue priorità: «A Trieste i prezzi non sono molto bassi e le difficoltà di un insegnante di inglese che deve vivere con una donna con uno stipendio adatto ad uno scaricatore di porto o a un fuochista e che si esige debba mantenere un aspetto "signorile" e nutrire il suo cuore intellettuale frequentando di quando in quando il teatro o una libreria sono gravissime»[23].

Il sovvertimento di un certo tipo di gerarchie, a cui qui si accenna, fu, come dire, consustanziale all'anima di Joyce: ad esempio, in uno dei tanti momenti di difficoltà economica, Stanislaus, che condivideva la casa con il fratello, la moglie del fratello e i figli piccoli del fratello, e al quale era demandata l'intera gestione finanziaria che comprendeva affitto, cibo e vestiario (nel loro epistolario «pensaci tu» è una specie di ritornello, di mantra per James), si vide recapitare un giorno un bel pianoforte, che solo di deposito era costato quindici corone: oltre alle spese vive e ai soldi da dare ai creditori, piombavano anche costi aggiuntivi come questo, cioè per oggetti che non solo Stanislaus ma chiunque di noi avrebbe considerato del tutto superflui in una condizione di indigenza qual era la loro: per James invece erano fondamentali, come una speciale cura dell'anima e dell'armonia famigliare[24], così come imprescindibile fu la

---

[22] A. GIBSON, *James Joyce*, Bologna, il Mulino, 2008.
[23] Cfr. J. JOYCE, *Lettere*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1974.
[24] Cfr. W. York TINDALL, *James Joyce*, prefazione di G. Cambon, guida bibliografica di U. Eco, Milano, Bompiani, 1961.

frequentazione dell'opera e dei matinée appena avevano qualche soldo, o mangiare nei ristoranti (Nora non cucinava), o andare a teatro o aprire conti nelle librerie.

Ciò che colpisce a livello biografico è che Joyce visse sempre presentandosi o apparendo a quanti non avevano accesso diretto alla sua casa come un gran signore, tanto che alla Berlitz a un certo punto coltivarono la speranza che potesse acquistarla: in realtà viveva da signore nel senso che il denaro era per lui un accidente e allora uno degli inconvenienti poteva essere che in alcuni momenti il denaro mancasse, ma questo non significava che lui rinunciasse a piccoli lussi attraverso un gioco di prestiti e di crediti.

Il modello era quello paterno, solo svolto in un modo più raffinato[25]: quotidiano e sistematico fu in Joyce il non rispetto delle regole del denaro, della sua moralità, che noi spesso e a torto uniformiamo a quella borghese: nella gerarchia morale che il denaro impone al primo posto ci sono le spese indispensabili, quelle per i figli, la casa, la salute, e solo alla fine della lista si pensa alle cose non necessarie. Joyce ribaltò questa prospettiva e il denaro che guadagnava con il lavoro di insegnante lo impiegava in una maniera non corretta secondo certi standard, per cui aveva i creditori alla porta e comprava una collana molto bella e preziosa per Nora, possedevano pochi abiti e acquistava un libro raro con dedica.

Non divenne un vero e proprio dilapidatore ma possedeva una sorta di sprezzatura profonda, antieconomica, per il denaro, segnata dall'essere anche nella miseria un gran signore, ed era questa la sua libertà, il suo modo di approcciarsi all'esistenza[26]. Il rifiuto del calcolo della parsimonia non voleva dire che fosse assente un senso della realtà: quando accettò di lavorare a Roma presso un istituto di credito, era convinto di guadagnare di più e soprattutto di aver trovato un posto che non lo impegnasse troppo rispetto al momento della concentrazione della scrittura, delle ore destinate alla letteratura: l'impiego da travet lo condusse alla morte sociale, civile, artistica, e così fece ritorno a Trieste. Se ci fu un difetto in lui, in realtà una virtù, fu

---

[25] J. MCCOURT, *James Joyce*, op. cit., pp. 203 e sgg.

[26] Cfr. J. JOYCE, *Racconti e romanzi*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1997.

quello di non scendere mai a seri compromessi con il mondo del lavoro: con le sue lezioni private di inglese e quelle alla Berlitz, sostenimento per una vita, si consegnò a un precariato perenne, condizione che, se da un lato lo salvava, dall'altro determinava una sofferenza quotidiana nella gestione monetaria.

Non era un irresponsabile, e non a caso i suoi investimenti economici si rivelarono indovinati[27]; non erano paranoici come quelli di Balzac, esasperato dalla miniera d'oro: solo che lui si limitava a mettere le idee (e riusciva anche a farsi pagare, come un pubblicitario), ma poi dell'organizzazione se ne occupassero altri: emblematico il caso dell'intuizione (su input della sorella Eva) di aprire la prima sala dedicata al cinema nella natia Dublino, nel dicembre del 1909, dopo aver visto il successo di quelle triestine. Mise in piedi una cordata con imprenditori che investirono ventimila corone, stabilendo di dividere in parti uguali, e riuscì a farsi finanziare il viaggio in nave; trovò un posto adatto in Mary Street (dove ora ci sono i grandi magazzini Penneys e una targa commemorativa), scelse gli arredi, stampò locandine e biglietti, selezionò il personale, ma già il 2 gennaio ritornò a Trieste. Il Volta conteneva 420 spettatori a cui si potevano aggiungere 200 sedie da cucina, venivano proiettati film dalle 17 alle 22 con l'accompagnamento di una piccola orchestra d'archi, i prezzi andavano dai 2 ai 6 penny e i bambini pagavano metà prezzo. Dopo soli quattro mesi, nonostante le ottime recensioni, ma con una perdita di seicento sterline, i soci si sfilarono dall'impresa vendendo a una società britannica (il cinema rimase aperto fino al 1948): Joyce pensò di essere stato raggirato e chiese invano quaranta sterline che pensava gli spettassero. Non dissimile sorte ebbe l'idea di importare stoffe dall'Irlanda, sempre con una partecipazione agli utili e, così come il cinema fu anche un escamotage per pagarsi il passaggio a Dublino, anche in tal caso non aveva alcuna intenzione di aprire un negozio, di immergersi nell'impresa come fece Balzac quando decise di aprire una stamperia.

La sua speranza era di vendere e guadagnare senza colpo ferire, senza faticare troppo, il che è contro tutte le leggi imprenditoriali, e l'utopia del Terzo millennio, cioè

---

[27] S. JOYCE, *Ricordi di James Joyce*, in «Letteratura», luglio-settembre 1941, pp. 26-44.

quella di inventare un'app e diventare milionari, non sembra molto distante dall'impostazione joyciana. Del proprio potenziale economico non gli importava niente ed è come se Joyce avesse la certezza che non bisogna possedere chissà quale grande intelligenza per fare i soldi, bisogna soltanto essere disposti a sacrificare una parte della propria anima, cosa che egli non fece e Svevo sì. Semplicemente, l'economia della maggioranza non corrispondeva alla sua, per questo forse ci sentiamo vicini al fratello Stanislaus, che diceva di trovarsi di fronte a un enigma[28], perché, se vivi nella miseria, non spendi i soldi che ti ho appena prestato per un pianoforte o per mangiare in un ristorante stellato. Pur vivendo nell'angoscia del non avere mai una lira, questa non educò Joyce dal punto di vista monetario: c'era in lui un egoismo nella gestione del denaro che mette paura, perché poi si appoggiava al fratello o a vari mecenati, riuscendo a scucire soldi pure ai suoi studenti, cosa che fece anche con Svevo, il quale andò a incontrare forse la persona più pericolosa di Trieste anche se socialmente innocua, che sembrava un niente rispetto alla potenza travolgente che lo investì dopo averlo conosciuto: come se fosse un taumaturgo, un mago o una sibilla, Joyce lesse il vero destino da scrittore di Svevo e lo trascinò di nuovo nel gorgo della letteratura. Svevo capì di trovarsi dinanzi al più grande scrittore vivente e forse Joyce spese i propri soldi in base a questa consapevolezza: dunque, non in quanto insegnante alla scuola Berlitz, ma in quanto colui che stava in quel momento scrivendo i *Dublinesi* oppure *Dedalu*s, e cioè come un unto della letteratura, una condizione sacerdotale che proveniva dalla sua educazione da gesuita e che lo rendeva totalmente libero da angosce sociali o di ruolo sociale. Trovare denaro per lui era come trovare una forchetta per mangiare, aveva necessità solo di procacciarsi uno strumento che gli permettesse di faticare meno nello svolgimento del proprio elemento: che fosse in un buon periodo economico o no, la sua transustanziazione, la sua trasformazione del pensiero in scrittura, avveniva comunque.

Baudelaire sosteneva di non sopportare quei borghesi che nel fare l'elemosina a un ubriacone gli dicevano che con quei soldi non si doveva comprare il vino ma il pane

---

[28] Cfr. S. JOYCE, *Guardiano di mio fratello*, Milano, Mondadori, 1967.

da bagnare nell'acqua per un mese: fare la morale sulla propria generosità, dare ad altri ma a condizione di un loro ravvedimento, fu un po' ciò che fece Stanislaus con James, senza riuscirci peraltro. Forse è azzardato sostenerlo, ma in Joyce si intravede una disposizione fanciullesca al denaro e, come un bambino che vive solo l'oggi spende per il giocattolo e non per una coperta per coprirsi dal freddo, il denaro aveva valore solo se lo appagava subito, perché andava inserito all'interno del principio del piacere e non del principio dell'utile. Il fatto che avesse guadagnato il proprio denaro lavorando acuiva questo aspetto, perché gli sembrava assurdo fare ore e ore di lezione di inglese e poi pagare il riscaldamento o l'elettricità o i debiti dal fornaio: in questo modo il denaro non risplendeva, non dava gioie, si annullava, ed era questo, forse, il nodo che non comprendeva Stanislaus quando Joyce, invece di rispiarmiare e mettere da parte o pagare i propri debiti, acquistava champagne per la sera.

Sebastiano Triulzi

Il problema Croce[*]

«Il problema, per noi gente debole, è di fortificarci. Il problema, per noi gente incerta, è di riuscire infine a mettere a punto le nostre persuasioni. Ma per il Croce, che è così forte, il problema è di ridiventare un po' debole, e beneficiare in qualche modo di certi vantaggi indubbiamente connessi con la debolezza. Il problema, per Croce, è di ridiventare un problema, di stancarsi di essere soltanto una soluzione». Così scriveva Emilio Cecchi tanti anni fa, quando Croce era la figura dominante della cultura italiana, un'autorità riconosciuta, una guida spirituale, il "papa laico" di cui parlava Gramsci. Cent'anni dopo, in una situazione completamente mutata, è venuto il momento di riconoscere che la condizione auspicata da Cecchi si è verificata, sia pure, ovviamente, in un senso del tutto diverso. Croce è ridiventato un problema. Naturalmente, Cecchi voleva che Croce ridiventasse un problema *per se stesso*, perdesse qualcosa di quella sicurezza che gli davano la solidità della costruzione sistematica che aveva elaborato, l'ampiezza dei suoi campi di interesse, e la formidabile attività persuasiva e polemica da lui messa in campo. Croce, invece, è ridiventato un problema *per noi*, voglio dire, per la cultura italiana in genere.

Goethe ha detto che chi per una volta ha esercitato grande influenza non può essere facilmente dimenticato, e bisogna sempre tornare a fare i conti con lui. Nel caso di Croce, l'osservazione sembra, almeno per ora, smentita. Croce è poco noto e poco studiato. Intendiamoci: non è che manchino studiosi di valore che continuano ad occuparsene, ma Croce è uscito dal *canone* della cultura italiana, dal novero di quegli autori di cui bisogna sapere qualcosa (qualcosa, voglio dire, che vada al di là di qualche luogo comune), e ai quali è comunque riconosciuto un ruolo determinante nella storia culturale, e non solo culturale, del nostro Paese. Nelle Università, ad esempio, Croce

[*] Pubblichiamo, per gentile concessione dell'autore, l'*Introduzione* al volume di Paolo D'Angelo intitolato *Il problema Croce*, in corso di stampa per Quodlibet.

non si studia più. Provare, per credere, a vedere quanti corsi su di lui si siano tenuti nei Dipartimenti di Storia, di Letteratura, di Filosofia negli ultimi venti, trent'anni. Il risultato è che anche studiosi giovani di ottima preparazione lo ignorano, quando pure dovrebbero conoscerlo.

Un esempio: viene a trovarmi un giovane che sta scrivendo un libro sull'importanza dell'elemento estetico della merce, oggi (nell'ottica, insomma, del *capitalisme esthétique* o *artiste* di Lipovetsy o Assouly). Gli segnalo che Croce ha scritto un saggio memorabile – nel libro ne parleremo - sui legami di Estetica ed Economia: non lo ha mai sentito nominare. Per dire, solo trent'anni fa, affrontando un tema simile, Massimo Cacciari, uno studioso certo non sospettabile di simpatie crociane, il saggio di Croce lo ricordava subito, tra i primi punti di riferimento. Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare: è abbastanza sorprendente, per non dir altro, che manchi ancora una *biografia* di Croce scritta con criteri scientifici, mentre, tanto per non andare lontani, ne sono state scritte almeno tre su Giovanni Gentile.

Certo, l'editore Adelphi ha rimesso in circolazione, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, una serie di opere di Croce, ed è a buon punto l'edizione nazionale; ma, a parte il fatto che le edizioni nazionali spesso sono poco più che sontuosi sarcofagi, dobbiamo constatare che non si è verificato quel che Massimo Onofri si augurava, parlando appunto della pubblicazione di Croce con Adelphi (nel saggio di apertura di *Ingrati maestri*, del 1995), che avrebbe dovuto consentire, nei suoi auspici, una lettura finalmente libera da preconcetti e una giusta valutazione del ruolo di Croce nella cultura del Novecento. Il *disagio* nei confronti di Croce non è venuto meno.

Il disagio, per l'appunto. Perché la questione, alla fin fine, non è tanto quella se Croce sia letto o non letto, se lo leggano solo quelli che, con un filo neanche sotterraneo di compatimento, vengono catalogati come "crociani". La vera questione è un'altra, ed è che a Croce si continuano ad applicare dei modelli storiografici e dei presupposti di lettura che sono i più antimetodici, i più inaccettabili, i più assurdi, tali che non sarebbero accettati per nessun altro autore. Dunque, di Croce, in realtà, si parla spesso, ma per farne un capro espiatorio.

Nel primo dei saggi qui raccolti ne daremo una prova eclatante, che riguarda proprio una delle opere rimesse in circolazione da Adelphi. Nel 1990 viene ripubblicata una delle opere maggiori del filosofo, *L'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Umberto Eco la recensisce su «Alfabeta», e fin qui tutto bene. Ma la recensisce come se si trattasse di un'opera scritta in quel momento, e la passa al vaglio delle convinzioni correnti in quegli anni in quel campo di studi. Insomma, la recensisce come se si trattasse di una novità, e senza troppa fatica la stronca. *Mutatis mutandis*, è un po' come se uno pubblicasse una stroncatura della *Scienza Nuova* di Vico perché non tiene conto dei risultati dell'antropologia più recente e non cita mai Lévi-Strauss, o se uno se la prendesse con la *Critica della ragion pura* di Kant perché il poveretto si attarda a cercare una fondazione filosofica della fisica newtoniana, ignorando relatività e fisica quantistica.

A proposito di scienza, ecco subito un'altra distorsione del giudizio su Croce. Non passa giorno, nonostante Croce sia morto da settant'anni, senza che qualcuno accusi Croce di essere responsabile dell'arretratezza della cultura scientifica in Italia. Ora, su questo punto bisogna essere chiari: siamo gli ultimi a ritenere adeguata la concezione crociana del sapere scientifico. È evidente che non sta qui il vivo dell'opera di Croce. Chiedergli una teoria della scienza che ci soddisfi è un po' come chiedere a un'ape di fare il latte, o a una vacca il miele. Croce non era Cassirer, e non era Popper. Non era questo il genio di Croce. Ma, a parte il fatto che anche in questo caso, lette nel contesto storico che le ha prodotte, e proiettate sulle teorie dei convenzionalisti e degli empiriocritici di fine Ottocento, perfino le idee di Croce sulla scienza sembreranno meno campate in aria, il punto non è questo. Il punto è che, in un Paese che dedica alla ricerca scientifica più o meno un terzo dei fondi che le dedicano i paesi avanzati, dare la colpa a Croce della situazione della scienza in Italia è abbastanza grottesco, anche perché basta dare un'occhiata alla situazione dei beni culturali e a quello che spendiamo per le soprintendenze per capire che qui il privilegio degli studi umanistici su quelli scientifici non c'entra nulla. E se poi si fa osservare che Croce, da questo punto di vista, appartiene alla grande tradizione della cultura umanistica italiana, forse sarebbe anche

il caso di osservare che questa tradizione non è proprio da buttar via, e che l'esperienza insegna piuttosto che là dove gli studi umanistici sono seri e produttivi lo sono anche quelli scientifici.

Qui tocchiamo con mano un'altra delle grandi distorsioni con le quali è stata affrontata l'opera di Croce a partire dal secondo dopoguerra: la visione alquanto mitica di un Croce *dominus* assoluto della cultura italiana della prima metà del secolo, capace quindi di decidere fortune e di comminare ostracismi a proprio libito. Questa della *dittatura* di Croce sulla cultura italiana è una *favola,* una favola che aveva almeno una giustificazione polemica quando fu messa in giro da Remo Cantoni nell'immediato dopoguerra, ma che è insensato continuare a ripetere. Anche perché così si evita precisamente il lavoro storiografico serio, che dovrebbe consistere nel comprendere i modi e le vie attraverso le quali Croce ha saputo conquistare un ruolo tanto importante nella nostra cultura. Parlare di dittatura non serve a nulla, sia perché insinua un parallelismo con la situazione politica del ventennio (laddove, semmai, Croce dovette fare i conti con l'isolamento e il "cordone sanitario" che il Fascismo cercò di creargli intorno), sia, soprattutto, perché ignora i processi complicati della conquista di un'egemonia culturale. Se si studia il modo in cui il crocianesimo si fece strada nelle grandi arene della cultura (le case editrici, l'Università), si vede bene come l'azione di Croce non fu sempre facile, né sempre vittoriosa. In questo libro, ad esempio, diamo qualche ragguaglio sui rapporti di Croce – questo grande outsider della cultura, che non si è mai laureato e non ha mai insegnato – con il mondo universitario, e c'è veramente da sorprendersi che si possa parlare di dittatura crociana se si guarda ai concreti rapporti di Croce con il mondo accademico.

Se si confronta il trattamento riservato a Croce con quello di altri grandi protagonisti della filosofia del Novecento, si vede chiaramente che ad essere adottati sono spesso due pesi e due misure. Per restare al caso già menzionato della concezione della scienza: è indubbio che Croce ha del conoscere scientifico una visione riduttiva; ma in Italia ci siamo a lungo entusiasmati per pensatori che nello specifico non hanno proprio nulla da invidiare a Croce. Heidegger o Gadamer, per fare qualche nome, il

primo con la scienza che non pensa e la riduzione della scienza a tecnica, il secondo con l'opposizione tra la *verità* che sarebbe attingibile solo dall'arte, dalla storia e dal linguaggio, e il procedere metodico della scienza, dicono cose abbastanza simili nella sostanza ma assai più aggressive nel linguaggio, ma questo non ha impedito – sia chiaro, anche giustamente – che per anni si ritenesse fondamentale quello che avevano da dire, appunto, sull'arte, o il linguaggio, o la storia.

Forse il campo nel quale questo doppiopesismo è più evidente è quello della *politica.* Non passa giorno che a Croce non venga rimproverato, per esempio, l'atteggiamento attendista da lui tenuto nei confronti del Fascismo negli anni precedenti al consolidamento della dittatura nel 1925, o la – relativa – libertà di espressione e circolazione che il regime gli garantì, ripetendo, che lo si sappia o no, le accuse che gli aveva rivolto Togliatti di rientro dall'URSS, il quale però aveva almeno la scusante di formularle nel vivo della lotta politica. Anche qui, a parte ogni giudizio nel merito (un giudizio che dovrebbe almeno tener presente, nel primo caso, l'analogo comportamento di buona parte della vecchia classe dirigente liberale, e l'obiettiva difficoltà, nel vivo dei processi storici, di comprendere fino in fondo dove essi vadano a parare; nel secondo, che quella libertà era frutto soltanto dell'enorme prestigio internazionale di Croce), anche qui, dico, il confronto con casi comparabili è spiazzante. Di Heidegger, ad esempio, abbiamo per anni tentato di minimizzare l'adesione al Nazismo, eppure Heidegger sotto il Nazismo divenne Rettore (e pronunciò un discorso che Croce bollò immediatamente, con parole memorabili, come «indecente e servile»), salvo poi scoprire di recente che del Nazismo condivideva alcuni tratti non proprio secondari, come l'antisemitismo. Ma qui il parallelo più sorprendente è quello con Gentile, il cui legame organico col Fascismo non può essere messo in discussione, ma nei confronti del quale la cultura filosofica italiana, man mano che la guerra si allontanava nel tempo, si è spesso espressa in termini più riguardosi di quelli usati con Croce – forse anche perché molti gentiliani dopo la guerra hanno aderito al marxismo, cosa che certo non è accaduta ai crociani. Al punto che, in una recente indagine sull'uccisione di Gentile (che sul piano delle prove e dei fatti non aggiunge nulla a quanto si sapeva, ma in

compenso lascia largo spazio alle dicerie e alle maldicenze accademiche), il nicodemismo di Eugenio Garin o l'opportunismo di Antonio Banfi finiscono per sembrare colpe più gravi di quelle attribuibili a Gentile.

La forzatura interpretativa maggiore messa in campo ai danni di Croce è però quella che tuttora continua a rimproverare a Croce quel che *non* ha fatto piuttosto che a valutarlo per quello che ha fatto. Così accade ancora frequentemente di leggere che Croce non ha capito la letteratura del Novecento, non ha compreso la psicoanalisi, si è opposto alla sociologia, era estraneo alle grandi correnti della filosofia europea e via di questo passo. Per carità, sono tutte cose vere, ma quale pensatore si salverebbe se gli venisse applicato questo metro di giudizio? Si tratta, ancora una volta, di un criterio esclusivamente polemico, che può avere un senso se lo si adopera per attaccare un contemporaneo, ma perde ogni ragion d'essere se viene usato per un autore del passato. In questo caso non si tratta di disprezzare o di irridere, ma di capire.

Capire, ad esempio, che, sì, Croce era chiuso all'arte contemporanea, ma che dietro il suo rifiuto c'era una convinzione di natura etica prima che estetica: discutibilissima, ovviamente, ma non banale in un filosofo la cui teoria estetica si era presentata come affermazione rigorosa dell'autonomia dell'arte dal giudizio morale. Sono questi intrecci e queste contraddizioni, se mai, che andrebbero indagati, prendendo atto una volta per tutte che l'attività di Croce come critico letterario ne fa un caso paradigmatico di conversione della quantità in qualità, secondo il teorema hegeliano. Vogliamo dire che l'enorme lavoro di scavo, rivolto anche ai minori e ai minimi, compiuto da Croce sulla letteratura italiana ne fa comunque un passaggio ineludibile per qualunque studioso, indipendentemente da certe zone d'ombra e dalle opacità di alcuni saggi. Un passaggio che non può essere esorcizzato, rinfacciando a Croce le debolezze per Francesco Gaeta: perché tutti i critici hanno le loro debolezze, e anche a Gianfranco Contini piaceva Antonio Pizzuto.

Probabilmente è proprio dalla distorsione interpretativa che si basa sul quel che Croce *non* ha fatto che è nata la vulgata, altrimenti inspiegabile, di un Croce *provinciale*, chiuso alle grandi correnti della cultura internazionale. Il paralogismo in

questo caso dovrebbe essere evidente. Siccome Croce (e, più in generale, l'idealismo italiano) è stato una delle pochissime realizzazioni culturali che, nate da noi, abbiano ritrovato poi larga eco all'estero, è poi ovvio che egli non potesse agire, contemporaneamente, come tramite di movimenti di pensiero che lo vedevano agli antipodi, o comunque lontani dal suo modo di pensare. Per capirsi, non gli si poteva chiedere di farsi tramite della fenomenologia, o dell'esistenzialismo. Nel capitolo su Croce e Warburg di questo libro raccontiamo una storia che, in piccolo, può essere paradigmatica per questo problema, e che dovrebbe chiarire che il compito di portare in Italia sollecitazioni di diversa provenienza non era di Croce. Era, semmai, della cultura italiana non crociana, e i limiti, se ci sono, sono allora piuttosto di quella cultura.

Per questo, nel nostro libro ci occuperemo di quel che Croce ha fatto, concentrandoci principalmente, ma non esclusivamente, sull'aspetto della sua opera nella quale il transito da un'influenza capillare a un oblio ancora più radicale è maggiormente evidente: vogliamo dire il campo dell'estetica, disciplina che nella prima metà del secolo era quasi identificata con Croce e nella quale, forse anche per reazione a una diffusione così pervasiva, la rimozione è stata pressoché completa.

Se non ci inganniamo, l'estetica costituisce anche un buon punto di stazione per comprendere un aspetto della figura di Croce troppo spesso trascurato. Condizionati probabilmente proprio da quel ruolo di "papa laico" di cui parlava Gramsci, e dalla funzione di padre degli ideali di libertà regalatagli involontariamente dal Fascismo, col corollario della nobile magniloquenza delle opere della maturità e della vecchiaia, abbiamo perso di vista che il Croce giovane, il Croce dei primi anni del secolo scorso, è stato un grande *eversore*, ha agito come un potente impulso vivificatore e trasformatore su una cultura, quale quella degli ultimi decenni dell'Ottocento, non proprio esaltante. È a *questo* Croce, non a caso al Croce che attraverso l'*Estetica* – ma non solo attraverso di essa – si conquista quel ruolo che, parafrasando Roberto Longhi, possiamo definire di liberatore delle (migliori) menti giovanili dell'epoca, è a questo Croce dalla prosa assai meno tornita di quella della maturità che vanno le nostre simpatie. Perché il Croce dell'ultimo decennio dell'Ottocento e dei primi anni del Novecento è un trionfatore, ma

è soprattutto uno spirito libero. Uno spirito libero che, nietzscheanamente, troviamo là dove non ce lo aspettiamo. È il Croce che, richiesto dal leader socialista Enrico Ferri di un contributo per l'«Avanti!», fruga in un cassetto e ne tira fuori un foglio da mille lire – somma all'epoca davvero ingente – e si guadagna l'epiteto di "Compagno Croce": proprio lui che negli stessi anni aveva elaborato una critica radicale al marxismo, misurato sul suo vero banco di prova, la teoria economica, e ridimensionato nella sua portata filosofica (esaltata invece, in quegli stessi anni, da Gentile, come accadrà poi molte volte - troppe volte - anche in seguito). Uno spirito libero che, nominato Senatore del Regno, scandalizza i benpensanti perché convive con una donna amatissima senza sposarla. Lo stesso spirito libero che, in mezzo alla gazzarra degli intellettuali interventisti, allo scoppio della guerra europea non perde la testa, intuisce i rischi a cui l'Italia va incontro, e preferisce affrontare le contumelie di chi lo bolla come "il *boche* Croce" piuttosto che unirsi al coro di chi è tutto contento di mandare gli altri al macello. E che, ancora dopo la Seconda guerra mondiale, sosterrà contro Luigi Einaudi l'impossibilità di ridurre il liberalismo come principio etico-politico al liberismo come pratica economica.

A partire dagli anni Sessanta ha preso corpo e si è diffusa un'immagine vulgata di Croce, come pensatore retorico, vagamente spiritualista, edificante e ottimista. Mentre preparavo la mia tesi di laurea su Croce, alla fine degli anni Settanta (una tesi che sarebbe diventata un libro pubblicato da Laterza nel 1982, che però il lettore non troverà ristampato qui, dato che, nella convinzione che i lavori giovanili vanno lasciati al loro tempo, ho scelto di raccogliere solo scritti più recenti), ricordo di aver letto una recensione cinematografica di Alberto Moravia, una di quelle che pubblicava ogni settimana su «L'Espresso», nella quale Moravia consigliava a un'anziana signora che aveva presentato un esposto in cui chiedeva il sequestro di un film per oltraggio al pudore «perché non se ne sta a casa a leggere Benedetto Croce», quasi Croce sia un pensatore per anime candide e pudibonde.

Difficile, in realtà, immaginare qualcosa di più lontano dalla fisionomia reale di Croce. Questo presunto idealista è in realtà un pensatore del concreto, il quale è

convinto che la filosofia serva a risolvere i problemi, non a costruire impalcature di pensieri inutili. Si può pensare quel che si vuole del suo sistema filosofico, accusarlo di schematicità e di superficialità, ma è arduo negare che i suoi famigerati distinti siano stati concepiti come strumenti atti a giudicare i fatti e a orientarsi nel mondo. Se c'è un tratto costante nella forma mentis crociana è l'avversione per le astrattezze, il fastidio per la filosofia come mero esercizio di pensiero, il *caveat*: "*purus philosophus, purus asinus*". Allo stesso modo, bisognerebbe forse una buona volta finirla di ritorcergli contro ogni volta che se ne presenta l'occasione la frasetta sulla storia che ascende *de claritate in claritatem* e riconoscere che il suo è stato uno degli ultimi sforzi di pensare in grande il tema della storia, da parte di uno che ha vissuto in pieno la tragedia dell'Europa del Novecento, e che la presunta olimpicità di Croce non è la fiducia ingenua dello spirito candido ma una conquista faticosa e quotidiana raggiunta nella lotta contro l'angoscia: basta leggere il *Contributo alla critica di me stesso* per trovare le smentite a questi luoghi comuni. Di questi luoghi comuni, del resto, non è difficile rintracciare l'origine interessata. Il fastidio per la filosofia *soda*, arricchita di nutrimento proveniente dall'esterno, non è davvero estraneo a certi orientamenti prevalenti nella filosofia italiana degli ultimi decenni, intesi a costruzioni metafisiche oscure e fini a se stesse, oppure a *épater* con tesi ad effetto, incuranti di ogni plausibilità reale delle cose che si affermano.

A ben vedere, quel che risulta più difficile da spiegare a chi ripercorra, oggi, la parabola del magistero crociano dai trionfi della prima metà del secolo alle liquidazioni sommarie degli ultimi cinquanta, sessant'anni non è, in fin dei conti, la più recente *damnatio memoriae*, quanto il successo che l'Italia gli ha decretato così a lungo: tanto le caratteristiche intellettuali, ma anche, e soprattutto, le doti morali e civili di Croce ci sembrano oggi lontane ed estranee al nostro Paese. La verità, forse, è che questo sommo erede della grande tradizione umanistica italiana, questo pensatore che si è posto nel solco di Vico e di De Sanctis, questo devoto cultore delle memorie locali era invece straniero in patria, custode di valori che non sappiamo più condividere e che forse non abbiamo condiviso mai. Questo maestro senza cattedra e senza scuola è stato

un educatore, ma è rimasto sempre, come ha scritto Massimiliano Capati, un *maestro abnorme.*

In un paese in cui gli intellettuali sono per lo più piccoli borghesi e i grandi borghesi disprezzano di solito la cultura, persino la collocazione sociale di Croce sembra un *unicum*: questo grande borghese – «padreterno milionario» lo chiamava Papini – ci appare più vicino a qualche omologo d'oltralpe (Thomas Mann, Aby Warburg e persino, perché no, Ludwig Wittgenstein) che a tanti conterranei con i quali polemizzava. In un paese nel quale la chiesa cattolica continua ad esercitare un'influenza profonda sulle scelte scolastiche, culturali e politiche, il rigoroso laicismo di Croce contrasta, oltre che con le opinioni della piccola gente, con le parabole degli intellettuali demistificatori che in vecchiaia credono di credere, e dei rivoluzionari che finiscono per fare l'apologia del pauperismo cristiano e della vita monastica. Ma soprattutto, a chi guardi l'enorme capacità di lavoro di Croce, la sua tenacia, il suo impegno continuo a difesa delle tesi che riteneva giuste (e che spiega molto del successo della sua azione culturale), egli non può non sembrare astralmente lontano, un seguace dell'etica calvinista in terra cattolica. Quello che non a caso sempre il solito Papini irrideva come «bestione da soma e da lavoro», con le sue doti di sobrietà, serietà, laboriosità, ci appare agli antipodi dei troppi che in Italia credono sempre di fare più di quel che devono. E questa volta non parlo solo degli intellettuali.

Paolo D'Angelo

Intorno a Gusto *di Giorgio Agamben*
(Le "maschere" del pensiero)

Ancora oggi, nel tempo sincopato in cui ci accade di vivere, facciamo tutti esperienza di provare piacere di fronte a qualcuno o a qualcosa (una figura, un paesaggio, un volto, un corpo, uno scorcio ecc.), senza poter risalire agevolmente a saperne il perché; e, comunque, resta problematico risalire a un sapere che sa di godere: ci capita di godere senza sapere. Ma ci capita anche il contrario, cioè sappiamo, ma senza godere; il "sapere" sembra essere scisso dal "piacere", e viceversa. Sembra instaurarsi un'eccedenza costitutiva dell'uno sull'altro. Kant parlerà nella *Critica del giudizio* dell'«enigma» del gusto tra sapere e piacere[1]. Già Platone scrive che l'essere umano vuole godere e, per essere felice, non si può prescindere dal piacere[2]. Dunque, chi gode è colui che sa? E colui che sa gode ed è felice? Oppure, vi è incolmabile scissione tra sapere e godere? E che tipologia di rapporto si instaura tra chi sa, chi gode, con la filosofia, la politica, la scienza, la linguistica, la psicoanalisi, l'economia?

Di tutto ciò tratta il suggestivo libretto di Giorgio Agamben *Gusto,* appena edito da Quodlibet, già "voce" per l'*Enciclopedia* Treccani. Fin dall'antichità - scrive Agamben - il gusto è considerato il senso più basso, rispetto a vista e udito, ritenuti i due sensi "teoretici" *par exellence*[3]. Già Isidoro di Siviglia nel XII secolo, come Tommaso Campanella nel XVI secolo, come poi Nietzsche nel XIX, connettono la sfera del "gusto" con quella della conoscenza: quest'ultimo rileva, per esempio, che *sophós,* 'saggio', appartiene alla famiglia di *Sapio*, 'gustare', *Sapiens*, 'il gustante', 'percepibile al gusto'; Nietzsche scrive anche che, mentre noi parliamo di "gusto"

[1] Cfr. I. KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino, Einaudi, 1999.
[2] *Leggi*, 732 d8-733 a4.
[3] G. AGAMBEN, *Gusto,* Macerata, Quodlibet, 2015, p. 9.

nell'arte, per i greci il concetto è molto più ampio[4]. Il termine *Sapere* viene dal latino volgare **Sapere*, dal classico *Sapere* con *e* breve (= 'avere sapore', 'avere capacità di discernimento' – cfr. anche la "deliberazione" e la "decisione" in Aristotele); da una radice indoeuropea **Sa*p – cfr. il greco *Saphés* ('di sapore penetrante', in senso figurato 'manifesto', 'evidente'), *Sophós* ('uomo di fine gusto, che investiga, saggio') – cfr. anche il latino *li-ngua* da *li-ngo*, 'lecco'. Il "gustante", dunque, è anche un essere saggio; il concetto di "gusto" è connesso con il conoscere, con la saggezza; questo anche se Platone e Aristotele, per esempio, distinguono la saggezza dalla sapienza: per Aristotele la *phronesis*, ovvero la 'saggezza' o 'prudenza', è la retta norma dell'agire umano nel quadro della contingenza; la saggezza non è né episteme (scienza) né *sophia* ('sapienza') [che è la scienza delle cause prime, la metafisica]; essa è la conoscenza dell'individuale, che non è oggetto di scienza ma di sensazione (*aisthesis*); e per Aristotele il limite della sensazione è di cogliere solo il fatto particolare[5]. Sarà proprio questo il motivo per cui la *phronesis* aristotelica verrà paragonata alla "facoltà del giudizio estetico e teleologico" di Kant, in quanto anche tale "facoltà" è la capacità di ricondurre un particolare già dato a un universale[6]. Anche per Platone «l'origine delle Qualità, cioè della sensazione, va posta in un momento intermedio tra ciò che agisce e ciò che subisce», in quanto per Platone i due piani della realtà, quello fisico e quello metafisico (costituiti entrambi da un agire-patire), trovano espressione nella sua teoria dei quattro generi: «un principio d'ordine, *peras*, agisce su un principio di disordine, *apeiron*, dando luogo ad un misto in forza di una Causa superiore esterna a questo processo»[7]. Per Platone l'uomo non è *sophós*, e il filosofo arriva alla verità per approssimazione in quanto l'*unum* della "cosa" è eccedente rispetto alle categorie con le quali conosciamo la molteplicità[8].

[4] Ivi, p. 10.
[5] F. VOLPI, *Dizionario delle Opere Filosofiche*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 70-71.
[6] Cfr. H. ARENDT, *La vita della mente*, a cura di A. Dal Lago, Bologna, Il Mulino, 1988.
[7] Cfr. M. MIGLIORI, *Essere umani! Il rispetto delle passioni in Platone*, in «*Thaumàzein*», n. 2, 2014.
[8] Cfr. M. MIGLIORI, *Il disordine ordinato. La filosofia dialettica di Platone*, 2 voll., Brescia, Morcelliana, 2013.

Già dagli albori della Metafisica occidentale si consuma una scissione tra il sapere e il piacere, e tra le forme di saggezza e la sapienza, quella *sophía* che è conoscenza delle *cause* prime. Agamben si domanda come mai la conoscenza è così originalmente divisa e intrattiene altrettanto originalmente un rapporto con il piacere, con l'etica. E si chiede se è possibile una riconciliazione della divisione tra la scienza, che conosce la verità ma non ne gode, e il "gusto", che gode della bellezza senza poterne dare ragione. Agamben imputa a Platone di aver "istituito" la frattura dell'oggetto della conoscenza in verità e bellezza[9]. Ma, già a partire dal periodo tra l'VIII e il V secolo, fra Omero e Tucidide, la bellezza «non coincide con requisiti più o meno riconducibili all'ambito della sensibilità, non indica una "Qualità" nettamente distinguibile, rispetto a connotati più specificamente pertinenti all'ambito della morale»[10]. "Bello" è sia ciò che è "integro", che è in se stesso compiuto, sia l'atteggiamento "coraggioso", "virile" del combattente; "bella" può essere anche la morte[11]. La ricerca sul "bello", fin dai primi documenti, è interna alla conoscenza dell'essere in quanto tale – all'ontologia -, o che è pertinente al piano del giudizio morale.

Vi è, però, un'altra importante connessione con la nozione arcaica di bellezza: quella con la dimensione del tempo, il *kairós* ('momento buono, propizio'); infatti, «se è *kalós* solo ciò che accade nel *kairós*, se la bellezza è ciò che balena fugacemente […] allora essa non potrà che apparire come un *evento*, più che come un connotato immanente alle cose che si dicono belle»[12]. Il termine *kalós*, insomma, non sta per sé, nella propria autonomia, ma rinvia ad altro da sé, al "buono", al "virtuoso", al "perfetto" al "tempo propizio" ecc.; dunque, la bellezza è segnata fin dalle origini da una costitutiva e insuperabile duplicità, ancor prima che Platone ne armonizzi la struttura problematica; la struttura del bello è segnatamente ambivalente, ed eccedente la sua significazione, rinviante strutturalmente ad altro da sé. Termini come *ambivalenza*, *alterità*, *eccedenza*, che sembrano costituire già in epoca arcaica la

---

[9] G. AGAMBEN, *Gusto*, op. cit., pp. 12-13.
[10] U. CURI, *L'apparire del bello*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 32.
[11] Ivi, p. 33.
[12] *Ibidem*.

definizione del “bello”, poi, con la nascita dell’estetica, del “gusto”, si spingono fino a noi, insidiandosi “costitutivamente” entro la definizione di determinazioni come “Soggetto”, “Oggetto”, “Vita”, “Politica”, “Denaro”, “Merce” ecc. già a partire dalla metafisica classica, financo nelle forme differenziate del “sapere” nella contemporaneità: sapere epistemologico, linguistico, economico, psicoanalitico, semiotico.

Vi sono due specie di sapere nel mondo antico: un sapere che si sa, le scienze nel senso moderno, che si fondano sull’adeguazione del significante e del significato; e il sapere che non si sa, le scienze divinatorie e le varie forme di “manìa” elencate da Platone, che si fondano, invece, sul significante eccedente. Sarà la teoria del “*je ne sais quoi*” del “non so che” che in epoca moderna segnerà “concettualmente” il *gusto*, e non solo: non so cosa, non so perché, ma trovo bello quell’oggetto, anche se non posso darne ragione. Leibniz dirà del “gusto” come sapere che non si sa; così, pure Montesquieu, che parlerà di un’inadeguatezza fra la conoscenza e il suo oggetto; anche Diderot, come Montesquieu, dichiara che il nostro modo di rapportare una cosa a un’altra è arbitrario, e Rousseau dirà che le cose agiscono in noi più come segni che come sensazioni da cui siamo affetti[13]:

> Nella sua formulazione più radicale, la riflessione settecentesca sul bello e sul gusto culmina così nel rimando ad un *sapere*, di cui non si può rendere ragione perché si sostiene su un puro significante (“assenza di significato” definirà Winckelmann, la bellezza), e a un *piacere* che permette di giudicare, perché si sostiene non su una realtà sostanziale, ma su ciò che nell’oggetto è pura significazione[14].

Per esempio Lévi-Strauss in ambito “strutturalista” parlerà, come già avvenuto nell’ambito dell’estetica settecentesca, di una fondamentale inadeguatezza tra la significazione e la conoscenza, la cui causa è da rintracciare all’origine dell’*homo sapiens*; così come l’economia politica, che fonda la sua attività, contrariamente al

[13] Cfr. G. AGAMBEN, *Gusto*, op. cit., pp. 25-32.
[14] Ivi, pp. 33-34.

dettato di Marx (che fondava nel "valore d'uso" la forma-valore e il carattere di feticcio della merce), sul valore di scambio: su ciò che nella merce non può essere goduto. Da ciò - scrive Agamben - l'"Homo Æstheticus" e l'"Homo Œconomicus" sono le due metà che il concetto di "gusto" ha provato a unire.

Il sistema degli oggetti, nel consumo, nello scambio, nel simbolico riflette effettivamente questa cornice "interpretativa"; di più, forse è proprio da essa che *effettualmente* abbiamo non l'idea ma l'ideologizzazione del mercato in quanto costituito attraverso il "mezzo" del denaro (come medio tra l'arbitrarietà in sede teorica del significante e il significato dell'"oggettività") da un sistema differenziale di produzione delle merci che non contempla più la dualità, la dialettica interna tra significante e significato, ma si basa esclusivamente sull'effetto semantico del "potere in sé", simbolico, della strategia dell'impresa capitalistica che, a sua volta, sottostà, approfittandone, esemplarmente, alla difficoltà (per non dire l'impossibilità) del "decider-si" *per* un "sapere" produttivo che stabilisca e stabilizzi i criteri per una vita "etica" della consumazione, oppure, ove fosse possibile, per un consumo "etico" *per* la vita:

> I beni come singole parole, come segni, entrano in un discorso la cui significazione dipende dalla grammatica sottesa. [...] Di conseguenza ogni singolo atto di consumo deve esser letto in relazione ad un insieme di pratiche di consumo, poiché il significato deve ricercarsi nel sistema[15].

Lo scambio simbolico non è frutto di una libera scelta personale, ma di un'imposizione dall'alto; i valori di scambio-segno degli oggetti sono *segni* di un sistema, dunque rinviano a una "gerarchia culturale" e sociale, in una società stratificata. Quindi, vi è dall'alto un "discorso-dispositivo" che orienta, governa, impone l'organizzazione ideologica della "funzione" simbolico-segnica dello scambio degli oggetti. Insomma, siamo "obbligati" a consumare senza più "un sapere che si

[15] R. PALTRINIERI, *Il consumo come linguaggio*, Milano, Franco Angeli, 1998, pp. 67-68.

sa”, un “piacere che si gode”: dunque, emerge un “soggetto” che non sa, e non gode, catturato in un processo di “forze” ideologico-produttivo che non restituisce né sapere, né godere, se non nella forma della cristallizzazione di una vuota autoaffezione del desiderio. E tutto ciò non ha, poi, a che fare col concetto di “gusto”, e con la “natura” *phantasmatica* della sua propria *sostanza*? E non prende spunto da ciò l’idea di Freud di “un’estetica guidata dal punto di vista economico”? L’instaurarsi di un “campo relazionale” comune, il senso comune tra le “realtà psichiche” attraverso segni convenzionali. «Riconoscendo L’inconscio come luogo dell’economia e del piacere, la psicanalisi si situa al limite fra estetica ed economia politica, fra il sapere che non si sa e il piacere che non si gode»[16]. L’universalizzazione della forma-merce è il mondo dei produttori, della *moda*:

è il mondo del *trapassare* perenne, dove il trapasso appare produttivo: “inveramento” della dialettica hegeliana. […] La forma universale del *fare* […] non riesce a rappresentarsi che come produttiva di merci. […] per disporre dell’intera potenza della “macchina”, non può che dipenderne. Se le sue “idee” non debbono restare senza *valore*, se debbono avere comunque pubblico o *mercato*, i suoi prodotti non possono che apparire nella forma della merce. La trasformazione dello stesso prodotto artistico, del prodotto dell’*ars*, nel senso più ampio e proprio del termine, in merce si annuncia perciò come *destino*[17].

Anche la Psicoanalisi per Agamben condivide con queste ultime un punto essenziale in quanto per la psicoanalisi l’“Es” (l’io è un *altro*), che essa pone come sapere che non si sa, è anche il “soggetto” di un piacere che non si gode[18]. Per la Psicoanalisi il concetto di “Inconscio” si impone in opposizione ai concetti tradizionali di “soggetto” e “coscienza”. “Realtà psichica” = coscienza: questo è il senso comune; Freud problematicizza tutto ciò: la coscienza è in parte dislocata nel luogo dell’inconscio e la realtà psichica si sdoppia tra un fondo e una superficie. L’inconscio si trova dentro e

[16] G. AGAMBEN, *Gusto*, op. cit., p. 53.
[17] M. CACCIARI, *Il produttore malinconico*, in W. BENJAMIN, *L’opera d’arte nell’epoca della sua ripetizione tecnica*, trad. di E. Filippini, a cura di M. Valagussa, con un saggio di M. Cacciari, Torino, Einaudi, 2011, pp. 22-23.
[18] Cfr. G. AGAMBEN, *Gusto*, op. cit., pp. 48-53.

fuori la coscienza: è “fuori” della coscienza (perché essa non ne sa nulla), è eccedente; è dentro, in quanto ha presumibilmente la sua *genesi* nell’articolarsi di esperienze antropologiche. Per Foucault, per esempio, la scoperta psicoanalitica segna la fine delle cosiddette “scienze umane”; il nesso inconscio-coscienza viene spezzato, “Esso” è concepito come un’alterità più profonda, più enigmatica, inattingibile dal sistema di sapere su cui si fonda la *ratio* europea, a partire dalla Metafisica fino a noi[19]. L’uomo è l’essere parlante che conosce, nell’unità significazione-conoscenza, ma con le ricerche della psicoanalisi, della linguistica, e dell’etnologia, il soggetto è “decentrato”, in rapporto al suo desiderio, al linguaggio, alle regole della sua azione: il suo sapere sembra scisso. “*Ça parle*”, dirà Lacan: ‘esso parla’. L’“Inconscio”, non il soggetto, la coscienza: il “soggetto” è ciò che viene parlato dall’Inconscio. «Ciò che è proprio dell’ordine dell’Incoscio […] non è né essere né non essere. Si tratta infatti e piuttosto del non-realizzato»[20]. L’Inconscio non esiste in sé, se esso è un lavoro del “significante”; è privo di una realtà già data: esso è un “effetto” e come tale va costruito. Solo se c’è qualcuno che ascolta o accoglie ciò che dice o fa il “soggetto”, l’“Inconscio” può manifestarsi[21]. La frattura tra significazione e conoscenza, tra semiologia e semantica, psicoanalisi ed economia politica è una frattura dello stesso “soggetto” del sapere, dell’uomo in quanto *homo sapiens*.

Occorre porre in rapporto due dimensioni di uno stesso plesso semantico-strutturale: 1) la polarità significante/significato, in quanto è *segnatamente* in “gioco” nel linguaggio, *e* la sua inadeguatezza a esprimere la “cosa” del pensiero (l’“essente”); e 2) il pensiero nella sua inesponibile “dichiarazione” per mezzo dell’affezione “patica”, “poietica” o “iconica”.

Secondo Cacciari,

[19] Cfr. M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, trad. it. di E. Panaitescu, con un saggio di G. Canguilhem, Milano, Rizzoli, 1967.
[20] Cfr. J. LACAN, *Seminario XI* [1964], trad. di S. Loaldi e I. Molina sotto la direzione di G. B. Contri, Torino, Einaudi, 1979; seconda edizione trad. di A. Succetti, a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2003.
[21] Cfr. F. LOLLI, *Percorsi minori dell’intelligenza*, Milano, Franco Angeli, 2008.

L'espressione di pensieri è linguistica; non posso formulare, o, di più, *pro-durre* altrimenti i miei pensieri [...]. Ma proprio il fatto che dolorosamente avverta quel *colpo* della mia fronte contro la struttura del linguaggio è *segno* di una differenza tra il pensiero e il linguaggio, che il primo non sta affatto al secondo come contenuto a contenente [...]. Il linguaggio rappresenta il pensiero, non la realtà[22].

Il nostro rapporto con la realtà non è semplicemente la percezione di singole cose, ma avviene attraverso l'"immaginazione", cioè la produzione di immagini e di forme, che sia per Platone sia per Aristotele è un termine fondamentale dell'"anima": noi ci facciamo "immagine" attraverso l'elemento dell'immaginazione, che non è "riproduttivo-rappresentativo" ma "produttivo-immaginativo". La potenza dell'immagine ricorda al filosofo che il *logos* non ha senso senza il *pathos*: non si dà nessun discorso "puro" che possa fare a meno dell'elemento "patetico"[23]. L'Idea è un concetto che non si può esibire o un'immagine che non si può esporre. L'eccedenza dell'immaginazione sull'intelletto fonda la bellezza (l'idea estetica), così come l'eccedenza del concetto sull'immagine fonda il dominio del soprasensibile (l'idea della Ragione)[24]. Dunque, il rapporto "immagine-discorso" non può esaurirsi nel suo essere "fondato", né in termini di solo linguaggio, né di solo segno, immagine. Ma può essere fondato *nel* "Pensiero" (che "non-è" *riducibile* al linguaggio, segno, immagine, forma ecc.) e non dalla "Volontà", dal "Volere", che pure il "Pensiero" *con-segna* all'"esser-ci", che da ultimo non può che "volere" l'impossibile[25]. Forse da qui il senso profondo di quelle "Dottrine non scritte" di Platone? L'inconsegnabilità del "Pensiero" nella scrittura, del segno nell'immagine?

Se non c'è pensiero senza forma, cioè senza manifestazione, al tempo stesso proprio il suo esercizio si realizza come dissoluzione delle parvenze, dentro le quali esso si viene svolgendo. [...] Il pensiero è ciò che perennemente si disfa e cancella la bella apparenza nella quale esso si singolarizza e si attua[26].

---

[22] M. CACCIARI, *Labirinto Filosofico*, Milano, Adelphi, 2014, p. 69.
[23] Cfr. M. CACCIARI, *Rapporto immagine-discorso, teologia-iconologia*, conferenza tenuta a Santa Maria delle Grazie il 23 novembre 2013 a Varallo: cfr. https://www.youtube.com/watch?v=Nq1zcsBfIY8.
[24] G. AGAMBEN, *Gusto*, op. cit., p. 39.
[25] Cfr. E. SEVERINO, *Intorno al senso del Nulla*, Milano, Adelphi, 2013.
[26] G. CARCHIA, *L'amore del pensiero*, Macerata, Quodlibet, 2000, p. 28.

Da qui anche l'inadeguatezza "costitutiva" della diversificazione delle "forme" di conoscenza a catturare, stringere, definire l'attività del Pensiero: inadeguatezza estetica, semiotica, linguistica, psicanalitica, filosofica, scientifica. Dunque, l'eccedenza e/o il "deficit" "costitutivi" delle "forme" in cui il "sapere" *con-cresce* a se stesso sono il "prodotto" dell'impossibilità dell'accesso a ciò che Aristotele chiama "Pensiero del Pensiero"? L'"Uomo" è il contrasto tra la "Terra" e il *Destino*; l'"Uomo" è contraddizione («Contraddizione C»)[27]. Dunque, «vivere è appunto questa impossibilità dell'esperienza di sé, questa impossibilità di far coincidere il proprio esistere e il proprio essere. […] secondo il suggerimento di Kojève, esso dovrebbe piuttosto essere riformulato in questo modo: "diventa ciò che non potrai mai essere" (o "sii ciò che non potrai mai diventare")»[28].

«Fin dall'inizio il problema del gusto si presenta così come quello di un "altro sapere" (un sapere che non può dar ragione nel suo conoscere, ma ne gode) […] e di un "altro piacere" (un piacere che conosce e giudica)»[29]. L'estetica moderna proverà a fondare l'autonomia di questo "altro sapere"-intuizione accanto a concetto (Kant); ma, proprio nel tentativo di fondare le due autonomie in seno allo stesso processo conoscitivo che ha lasciato cadere la domanda sul perché la conoscenza è così originalmente divisa, e solo attraverso questa scissione, il pensiero, non possedendo integralmente il proprio oggetto, deve diventare amore per la sapienza, cioè filosofia[30]. Dunque, la frattura essenziale è la differenza instaurata da Platone nel *Fedro* tra visibile e invisibile: «La visibilità dell'idea nella bellezza, è infatti, l'origine della mania amorosa, che il *Fedro* descrive costantemente in termini di sguardo, e del processo conoscitivo che essa pone in essere, il cui itinerario è fissato da Platone nel *Simposio*»[31].

---

[27] Cfr. E. SEVERINO, *La struttura originaria*, Milano, Adelphi, 1981.
[28] G. AGAMBEN, *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2014, p. 177.
[29] G. AGAMBEN, *Gusto*, op. cit., p. 11.
[30] Ivi, p. 12.
[31] Ivi, pp. 14-15.

Ma ciò che propriamente connota lo "sguardo" è di essere "esterno" al soggetto, in quanto il soggetto è colui che è "soggetto" allo sguardo, colui che è guardato come un quadro o come una scena. «Nel campo scopico lo sguardo è all'esterno, io sono guardato, cioè sono quadro. Questa è la funzione situata nel più intimo dell'istituzione del soggetto nel visibile. Ciò che fondamentalmente mi determina nel visibile, è lo sguardo che sta all'esterno»[32]. Qui entra in gioco il mascheramento, la maschera, di Platone come dell'uomo. Nel *Simposio* e nel *Fedone* Socrate rappresenta una maschera che apre a una realtà oltre le apparenze del fenomenico; verrà paragonato al Sileno che si spinge oltre il visibile, e attraverso l'ironia e l'eros trova la strada per la dimensione trascendente. Scrive Kerényi: «La maschera svolge, assieme ad altri strumenti, una funzione cultuale e misterica di iniziazione», «la maschera crea un rapporto tra l'uomo e un altro essere. Esso è lo strumento di una trasformazione unificatrice»[33]. Maschera, parola, segno: imparare a vedere ed essere visti, visione e "sguardo"; ti guardo e "so" di essere "visto": così, mi maschero. Indossare la maschera è porsi come mediatore tra il visibile e l'invisibile, e in questo senso la maschera è il *daimon*: «per l'uomo il carattere è il demone», scrive Eraclito nel *Frammento* 119. Platone gioca di maschera in tutta la propria opera, e noi con lui. «Tutto ciò che è profondo ama la maschera», scrive Nietzsche. «Ogni spirito profondo ha bisogno di una maschera. [...] ancor più, intorno a ogni spirito profondo cresce in continuazione una maschera, grazie all'interpretazione costantemente falsa, e cioè *piatta*, di ogni parola, di ogni passo, di ogni segno di vita che da lui si esprime»[34]. L'uomo gioca di maschera «poiché anzitutto s'inscrive in quello schermo originario, originativo di ogni sapere e di ogni desiderio, di ogni verità e di ogni menzogna che è la parola»; che è a sua volta connessa col desiderio: desiderio di conoscenza e di riconoscimento[35].

La conoscenza non ha un'immagine che possiamo percepire con la vista, mentre la bellezza è ciò che è più visibile; anche Aristotele ripeterà che ciò che è bello deve

[32] J. LACAN, *Il Seminario XI*, Torino, Einaudi, 2003.
[33] Cfr. K. KERÉNYI, *Miti e misteri*, a cura di A. Brelich, Torino, Bollati Boringhieri, 1979.
[34] F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, introduzione di F. Masini, Roma, Newton Compton Editori, 2010, pp. 74-75.
[35] C. SINI, *Le arti dinamiche*, Milano, CUEM, 2003, p. 16.

facilmente abbracciarsi con lo sguardo (cfr. *Poetica* 1451a). «La verità - dice Aristotele - implica il *thighein*, il toccare, anche nel senso del vedere, cioè del contatto diretto. In Platone questo è assolutamente evidente. […] il filosofo è colui che vede, colui che ha, per così dire una visione del mondo, una *Weltanschauung*, che opera per visioni che poi traduce in parole, in schemi, *schemata*»[36]. Chiediamoci se non inizia già da qui, per mezzo dell'intrecciarsi di "pratiche" della parola, che dialettizzano *il* "potere" a carattere *mitico-religioso-sacrale,* attraverso una disseminazione di segni "teatrali" *metafisico-divinatori*, che concorrono a "istruire-formare" e proiettare l'umanità dell'Occidente nel "*Nomos*" vincolante dell'"Uno" come alterità inaccessibile e *in appropriabile,* la "fioritura" e la *sostanza* di quel "soggetto" e di quel *soggetto morale* che a partire dalla filosofia platonico-aristotelica ritroveremo in Cartesio, Kant, Hegel? "Soggetto" modificato e "forte" ma assimilabile, tuttavia, all'identità dell'episteme metafisica di "certezza e verità"? E non comincia già da qui *quel* "potere" del *logos* in quanto *Nomos* che ritroveremo, poi, *finemente ripartito* e secolarizzato, "glossato" fino all'"evaporazione" e storicizzato nello scorrere del "tempo" fino ad arrivare al XX secolo e ancora fino a noi, nella traiettoria "genealogica" di Nietzsche, nella "semiotica" di Peirce, nella "Differenza ontologica" heideggerriana, nella "svolta linguistica", come "Ordine del discorso" e "Volontà di sapere" in Foucault, come "Inconscio" e "Soggetto supposto Sapere" in Lacan, come polarità significante/significato in quanto articolazione del fenomeno differenziale nella linguistica, come "*Differance*" in Derrida, per esempio?

Il privilegio della vista in Platone va concepito come cooriginario a quello della *ratio*:

Nella prospettiva precartesiana l'idea è il mezzo diafano, trasparente che lascia apparire e quindi la conoscenza non cade sull'idea, ma l'idea è il tramite che consente al conoscere di toccare la cosa. […] ma quando Descartes si rende conto che il contenuto del pensiero non è il mondo in quanto mondo, ma è il

[36] C. SINI, in J. DERRIDA, C. SINI, *Pensare l'arte. Verità, figura e visione*, Milano, Federico Motta Editore, 1998, p. 52.

cogitato, ripeto, l'idea cambia di significato e il contenuto del cogitare diventa il *cogitatum*, cioè l'idea diventa ciò che è conosciuto: *id quod* cognoscitur[37].

Il *cogitatum*, il pensiero è in qualche modo tutte le cose, dirà Cartesio. Come Hegel, per esempio, a seguito del *cogito* cartesiano e criticando l'inconoscibilità della "cosa in sé" kantiana, dirà che tutto ciò che esiste *deve* poter essere compreso («ciò che è razionale, è reale; ciò che è reale, è razionale»), che il filosofo della storia deve «eliminare l'accidentale», il caso, per poter pervenire al senso ultimo del mondo, a cui tende il processo storico; tutto ciò può essere colto solo dall'«occhio del concetto» (Platone direbbe "occhio della mente") e non dagli "occhi fisici" che appunto sono situati nell'accidentale, nel caso. Dunque, anche le passioni umane, così come il singolo fenomeno naturale (come, per esempio, l'iridescenza dell'arcobaleno) sono superflue rispetto a chi riesce a vedere con gli "occhi del concetto" lo "Spirito Assoluto" che governa tutti gli accadimenti[38].

Le due parole più importanti della filosofia platonica sono *eidos* e *idea*, che discendono dalla radice (V) *ID*- di *idein*, 'vedere'; e anche il perfetto *oida* significa, com'è noto, 'sapere', 'sapere per aver visto'. Cos'è, dunque, il visibile? «Ogni risposta travalica già *ciò* che essa chiede, mettendo in mostra *altro* dal visibile, come sarebbero appunto, parole, definizioni, concetti, teorie scientifiche ecc. […] il "visibile" non è affatto una "cosa", ma un concetto. Platone direbbe: un *noeton*»[39]. Il verbo "vedere" è *theoréin*, *theoria*: visione; l'invisibile verità deve farsi visibile, *phainomenon*, per mezzo di quella "pratica rappresentativa" della parola che propriamente fonda l'instaurarsi del *logos* filosofico; «nel nesso vedere/intendere è massimamente in gioco il linguaggio», la visione della verità è, dunque, concettuale, dialettica; l'invisibilità dell'idea "partecipa" dia-letticamente dei fenomeni della realtà; siamo, pertanto, all'instaurazione del "potere" del *logos* metafisico, dalla "pratica" della parola che

---

[37] E. SEVERINO, *Volontà, Destino, Linguaggio*, Torino, Rosemberg&Sellier, 2010, pp. 139-40.
[38] Cfr. G. W. F. HEGEL, *Lezioni sulla filosofia della storia*, trad. di G. Calogero e C. Fatta, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 4 voll.
[39] C. SINI, *La Virtù Politica*, Milano, Jaca Book, 2004, p. 148.

rende possibile “sapere” ciò che si vede e dirlo, ai segni che veicolano “valori”. Instaurazione del potere politico che non può che tradursi, infine, in una “teologia”: il senso comune è “platonico”, ingannato dalla “funzione” oggettivante della parola. Aristotele concettualizza psicologicamente il racconto platonico: «di qui, la “psicologizzazione” del concetto e la riduzione dell’anima a facoltà psichica “dotata” di intuizione e di “astrazione”; la filosofia è diventata così una *scienza*, un fondamento di saperi specialistici “oggettivi” dei quali per esempio la “Politica” non è che un ramo pratico-applicativo»[40].

E non è proprio dall’effetto delle “pratiche” oggettivanti della parola, della *Phonè*, che si instaura, come riflesso, la “psicologizzazione” del concetto, che viene “interiorizzato” attraverso di essa dalle facoltà dell’anima? come riflesso costitutivo dell’oggettivazione, reso dal fenomeno differenziale del segno-voce, del segno-parola? *Sub-jectum*? E non è *questo* siffatto “soggetto” che ripropone nella sua “interiorizzazione”, la manifestatività ri-flessa della parola sull’oggetto? *Ob-jectum*? Il sorgere della *Voce*, della *phonè* unita alle “pratiche” della parola come nascita della “funzione specchio” che attiva il processo della *soggettivazione*, catturata dal desiderio di riconoscimento; sono la voce e le “pratiche” di parola la causa dell’emersione del sé, la presenza a sé del *soggetto*[41]: e, dunque, “questo” *sub-jectum* non è per ciò stesso assoggettato all’*idea* dell’“esistenza” di sé? e così *per* gli “altri”, legati *insieme* dal rapporto “voce- presenza-a-sé” e dalle “pratiche” della parola che istituiscono il “senso comune” come “verità pubblica”, come *relazione* costitutiva dello scambio simbolico del desiderio, che attua il “riconoscimento” tra “soggetti”, così, *insieme* “assoggettati”? Platone dirà che senza desiderio non c’è “politica”, così come accade in Hegel, nella *Fenomenologia dello spirito*, attraverso la dialettica del Padrone e del servo e del loro intrecciarsi nel desiderio di riconoscimento: la storia è fatta dai servi.

---

[40] Ivi, pp. 131-158.

[41] Cfr. J. DERRIDA, *La voce e il fenomeno* [1967], a cura di G. Dalmasso, prefazione di C. Sini, postfazione di V. Costa, Milano, Jaca Book, 2010.

Il problema del *giudizio* di “gusto”, della “bellezza”, quindi, come espressione della connessione tra “sapere” e “piacere”, non è già un *sapere* strumentale immanente alla polarità riduzionistica soggettivo/oggettivo della “facoltà di giudizio”? Non è inestricabilmente interno all’articolazione del processo “oggettivante” delle pratiche “differenziali” della voce, della parola? Della scrittura? Del segno? Il pro-blema del “gusto”, del “bello” insomma, non è già ciò che si “in-stalla” nella dimensione dello scambio simbolico del desiderio, e del carattere fantasmatico della *natura* della “voce” come “presenza-a-sé” del *Sub-jectum*? Dunque, il “gusto”, il “bello”, e il “piacere” ad essi connesso non rappresentano per ciò stesso un *pro-blema* in seno all’instaurazione della “politica” platonica in quanto “ramo” pratico-applicativo della *philo-sophia?* Quindi, “ciò” che riteniamo “bello” e che ci fa “godere” non avviene per mezzo di quella semiotizzazione resa dalla *visione*, *theorein*, della “politica” sull’esistente, senza che *essi* siano “Reali”, direbbe Hegel? Un *atto* arbitrario di una Volontà, resa anch’essa “con-forme” al veicolarsi *dei* segni (*phonè,* scrittura) *nella* “Visione” Politica? E lo stesso s-vincolarsi dal “gusto” storico da parte degli artisti, per esempio, non è solamente “possibile” rimescolando incessantemente le carte nel “gioco-in-maschera” della “potenza” nell’invisibilità dell’*Idea*, del *Soggetto,* della *Coscienza,* dell’*Inconscio,* del *significante/significato*? Ma poi anche la scienza moderna fonda il “proprio” sapere sulla scrittura matematica, cioè “laica” e anti-teologica, che da ultimo è retta da pratiche oggettivanti; il *quantum* di energia, il *bit* d’informazione non sono degli “invisibili” oggettivati dalle pratiche concettuali? “Pratiche” complesse, che nascostamente “governano” ciò che chiamiamo per esempio “Big-Bang” o “globalizzazione economico-finanziaria?” E non dovremmo, perciò, parlare del carattere “mitico” del *sapere* della scienza?

La stessa circolazione a titolo “universale” del denaro e delle merci non è, da ultimo, resa possibile dalle “funzioni” oggettivanti della diversificazione delle “pratiche” di parola? E non è poi questo, infine, lo statuto concettuale-differenziale col

quale il “soggetto” fa *esperienza* di sé e del mondo? «L’*uso di sé*»[42] non è già “in-stallato” in una presenza-a-sé costitutiva, in un linguaggio, in un “sapere”, in un intreccio di “pratiche” che lo precedono, che lo “pongono” in essere, che lo “in-dividuano”, che lo “proiettano” in un “gioco pubblico” del desiderio che è strutturalmente “mancanza”? Povertà di un-di-più da *dover* essere? Realizzare? “Incarnare”? Ma poi “L’uso di sé” in quanto “passeggiar-sé”[43] che riesca ad annullare, nel costituirsi stesso della propria “facoltà”, la polarità Soggetto/Oggetto di quell’*essente* che è l’“uomo”, come esperienza “prima” di quella dimensione “sensitivo-emozionale” a carattere *cosmologico*[44], ce la fa a de-contestualizzarsi definitivamente da quella “pre-comprensione ontologica” heideggerriana che può fare a meno della dialettica aristotelica “potenza-atto”? Ce la fa, insomma, il concetto di “inoperosità” come contemplazione della potenza “senza riferimento” a s-ganciarsi, senza soluzione di continuità, dalla polarità platonica “dell’agire-patire”? E a destabilizzare definitivamente la “sensazione” in quanto *metaxy* della *kinesis* “agire-patire” dall’“uno-molteplice”?

Nella frattura tra visibile e invisibile Platone pone Eros come medio tra la sapienza e l'ignoranza (cfr. *Simposio*, 204 a-b), come dèmone intermediatore fra il divino e l’umano, tra la dimensione terrena e quella sovrasensibile; figlio di Poros (ricchezza, abbondanza) e Penia (povertà), Eros è filo-sofo, mai completamente appagato nel suo desiderio, dunque costituito dalla mancanza, da un avere e un non avere.

In questa prospettiva è significativo che, nel *Simposio*, a Eros sia attribuita la sfera della divinazione. Poiché la divinazione era appunto una forma di “mania”, cioè un sapere che non poteva, come l’*epistèmē*, rendere ragione di sé e dei fenomeni, ma concerneva ciò che in essi era semplicemente segno e apparenza[45].

---

[42] Cfr. G. AGAMBEN, *L’uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2014.
[43] Ivi, *passim*.
[44] Cfr. C. SINI, *Kinesis*, Milano, Spirali, 1982.
[45] G. AGAMBEN, *Gusto*, op. cit., pp. 19-20.

La “mania” erotica è ciò tramite cui, in connessione con la sfera divinatoria, Platone tenta di salvare i fenomeni fra «l’invisibilità dell’evidenza (la verità) e l’evidenza dell’invisibile (la bellezza)»[46]. Il compito paradossale di Eros – scrive Agamben - è quello di garantire il nesso fra bellezza e verità (l’unità e insieme la differenza) tra ciò che vi è di più visibile e l’invisibile evidenza dell’idea: la bellezza non può essere conosciuta, la verità non può essere vista. Da questa scissione dell’atto della conoscenza il sapere deve costituirsi come “Amore del sapere”. Se Amore è desiderio del bello con lo scopo di possederlo (cfr. *Simposio* 204 d), e così facendo si può essere felici, allora sapere e piacere sono strettamente connessi[47]. Anche Kant nella *Critica del Giudizio* farà l’elogio del mondo platonico delle Idee, sotto il segno dell’Eros del pensiero:

> proprio ciò che, sul piano oggettivo, fuoriesce dalla causalità meccanica, proprio ciò che è “senza scopo”, contingente, è dal punto di vista soggettivo, “bello”. Ma anche la finalità “Oggettiva”, intellettuale, come quella “Soggettiva” è senza scopo, a-teleologica: al centro di questo sentimento [di meraviglia, del non aver scopo, della finalità “Oggettiva” della Natura] c’è infatti l’“idea di mistero”, dell’“inesplicabile”, di ciò che suscita una meraviglia, da cui è impossibile rimettersi, che ci spossessa della rappresentazione, al pari della forza dell’Eros[48].

Da qui la “visione” antropocentrica sembra essere spazzata via, l’uomo non è più padrone di sé; il “Soggettivo” e l’“Oggettivo” sono “senza scopo” e solo attraverso il mondo invisibile della “potenza erotica” il “soggetto” si riappropria del “sé” nascosto sotto la “maschera” in quanto *alterità* di un’identità divisa: “visione” e “sguardo”. E, forse, è propriamente in un simile atteggiamento che l’estetica del Novecento (a sua insaputa, magari) ricaverà la propria “Ragione” nella *differenza*, non più tanto “teoretica” quanto piuttosto nell’ambito “sentire stesso” del corpo, l’ambito

[46] Ivi, p. 20.
[47] Ivi, pp. 18-20.
[48] G. CARCHIA, *L’amore del pensiero*, Macerata, Quodlibet, 2000, pp. 41-45.

delle esperienze insolite e perturbanti, irriducibili all'identità, ambivalenti, eccessive di cui è stata intessuta l'esistenza di tanti uomini e donne del Novecento. Del resto è proprio da questo tipo di sensibilità, che intrattiene rapporti di vicinanza con gli stati patologici e le estasi mistiche, con le tossicomanie e le perversioni, con gli handicap e le minorazioni, con i "primitivi" e le culture "altre", che le arti, la letteratura, la musica del Novecento hanno trovato ispirazione[49].

Nella modernità sarà la sentenza hegeliana a esprimere la necessità del lasciar cadere la *philía* dalla *sophía*, del distaccarsi tra Amore e Sapere, e che la *philo-sophía* diventi *Sophía*, puro sapere, Scienza. Ma *può* darsi questa separazione? Possiamo esprimere, rappresentare, indicare, com-prendere l'"Ente" se non amandolo[50]?

La *philía* che muove *philo-sophía* ritiene suo *prâgma* sia l'evidenza del discorso saldamente fondato, che la *sophía* che si mostra in ogni costruzione, ogni "artificio", dai più "modesti" ai più alti teoretici e politici, capaci di *stare* o comunque animati da tale intenzione. Per questo, perché Amore per ciò che crea, che genera, l'eros filosofico è chiamato *poietikós*. La concretezza del pensare filosofico consiste nel suo *con-crescere* con l'indagine dell'essente[51].

Dunque, Eros è il desiderio di possedere il "bello", *per* generare in esso, e "ciò" che *nel* "bello" è ben-generato, appare *buono*: *kalòn-kaì-agathòn*. Ma Eros non è mai appagato nel proprio desiderare:

Primo e fondamentale contrassegno del rapporto fra l'eros filosofico e il pensare è, dunque, il rapimento, l'essere fuori di sé, caratteristici della meraviglia [...] da questa estasi (*ek-stasis*) che è umiliazione, *penìa*, nasce il *poros*, la fecondità, l'inquietudine del pensare. Si tratta di quel *gignere*, di quell'*ingenium*, che sono inseparabili così dall'eros come dallo stupore. Nell'eros del pensare è, insomma, iscritto un doppio movimento: dapprima [...] il movimento dell'essere sbalzati fuori di sé [...] come esperienza di uno scotimento»[52].

---

[49] M. PERNIOLA, *L'estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 155.
[50] Cfr. M. CACCIARI, *Labirinto Filosofico*, op. cit.
[51] Ivi, p. 12.
[52] G. CARCHIA, *L'amore del pensiero*, op. cit., pp. 37-38, come la citazione che segue.

Da qui lo “stupore” come *principium*, come costante della filosofia, e da esso, il secondo movimento che «genera e ispira la ricerca, in un interrogare, che *circolarmente*, ritorna però sempre all’affermazione di un primato dell’oggetto, riconfermando lo stupore, riconoscendo e ammettendo [...] il mistero della *quodditas*».

Stupore, mistero, meraviglia: *THAÛ*MA (ciò che si impone allo sguardo, come qualcosa di inquietante-spaesante, che ci atterrisce). Platone dice che la “meraviglia” è figlia di Iride, figlia del gigante Thaumante (cfr. *Teeteto*, 155d2-5); dunque, la filosofia nasce come timore (angosciato sentimento) per il mondo, timore per il mare[53]. «Ma *thaûma* originario è il darsi stesso dell’essente, ed è la sua indagine che si collega al significato di *sophía*, di quella particolare sapienza, cioè, che esige il vedere *chiaro*, *saphés*, intorno al *sophón*, intorno a ciò che è *capace di costruire*, formare, generare»[54]. Per Aristotele L’ente è ciò che è *pro-blema*: “*Aporoumenon* “ (cfr. *Metafisica*, 1028b 3s.); l’ente rivela già nell’immediatezza del proprio “apparire” ciò che è troppo profondo per il *logos* che cerca di “definirlo”, determinarlo; l’Im-mediato è già ciò che eccede la *comprensione* delle “relazioni determinanti”: l’Im-mediato è il *thaûma* che muove la *philo-sophía*: «Per quanto tu possa camminare, e neppure percorrendo intera la via, tu potresti mai trovare i confini dell’anima: così profondo è il suo logos» (Eraclito, fr. 45 Diels-Kranz).

Stefano Mancini[55]

Parole-chiave: filosofia, gusto, piacere, sapere.

[53] L’“elemento liquido” è un *segno* notevole nella storia dell’uomo, e ritorna come una costante insopprimibile: dal “mito” scientifico dell’origine della vita sulla terra, ai vari miti sugli dei greci (maschi) che modellano il mondo a partire dall’abisso liquido informe, dalla “filosofia” di Talete agli albori del pensiero occidentale – cfr. Aristotele, *Metafisica*, 983b -, al Leviatano biblico poi ripreso da Hobbes, dalla “filosofia” di Schmitt alla liquidità del denaro e dell’economia nel *segno* del “liberalismo”, dall’infinita liquidità del segno-merce nelle società occidentali contemporanee alla “vita liquida” di Bauman, fino al recente “Pensiero liquido” di Gaetano Mirabella con Derrick de Kerchkove, per non dire, poi, che il nostro organismo è supportato dalla *conditio sine qua non* dell’elemento liquido.

[54] M. CACCIARI, *Labirinto Filosofico*, op. cit., p. 12.

[55] L’*Auctor* “gustosamente” fa dedica ad Alessandra Zannoni per la pazienza: «E fieramente mi si stringe il core,/ a pensar come tutto al mondo passa,/ e quasi orma non lascia» (G. LEOPARDI, *La sera del dì di festa*).

Siciliani ultimi? *Risposta a Maria Panetta*

Cara Maria,
approfitto dell'ospitalità che mi offri per una breve postilla alla bella recensione che hai gentilmente (e generosamente) dedicato al mio *Siciliani ultimi?* sul numero 2 di «Diacritica».

C'è, innanzitutto, una duplice domanda che tu poni e alla quale non vorrei sfuggire. Scrivi: «Ci si chiede, allora, se la voluta ambiguità del titolo alluda agli ultimi tre grandi siciliani, legati alla tradizione letteraria isolana e uniti da legami di amicizia e dalla partecipazione a comuni progetti editoriali, oppure si riferisca proprio agli scrittori della contemporaneità, «ultimi» nel senso di "più recenti" ma non per questo privi di una rilevanza nel panorama siciliano, nazionale e internazionale. Di conseguenza, non ci si può esimere dal domandarsi anche se gli "ultimi siciliani" abbiano perduto, secondo il parere del critico loro conterraneo, le caratteristiche peculiari comuni a quella "linea siciliana" della tradizione letteraria nazionale».

L'idea che volevo sviluppare nel libro era, in sintesi, questa: Sciascia, Bufalino e Consolo sono senz'altro gli ultimi scrittori siciliani assimilabili *in toto* a una grande tradizione; i loro successori stanno "oltre", con un piede nel passato (alcuni di loro proprio guardando al modello di questi tre scrittori, o di almeno uno fra loro) e con un altro nel presente, inevitabilmente proiettandosi nel futuro: della Sicilia, dell'Italia. E dunque conservando alcune di quelle caratteristiche peculiari ma anche riuscendo a fare a meno di altre, nel confronto (a volte implicito, a volte esplicito) con le tante mutazioni in atto.

Quello che però mi premeva soprattutto sottolineare è che l'operazione di inevitabile "aggiornamento" tematico, stilistico e prospettico viene condotta, dagli scrittori del XXI secolo (anche quando si trovano ad avere esordito nello scorcio del ventesimo), senza nostalgia per quel passato glorioso. Non soltanto perché le condizioni

"strutturali" di vita dello scrittore siciliano – e soprattutto dello scrittore in Sicilia – sono oggi radicalmente diverse da quelle in cui hanno vissuto e operato quei tre maestri del Novecento (basti pensare al grande mutamento sociale che ha fatto della Sicilia, storicamente terra d'emigrazione, una terra di immigrazione); ma perché oggi è anche cambiata, in generale, la condizione del letterato, che in Sciascia, Bufalino e Consolo coincideva ancora con quella del letterato umanista (nonostante una curvatura "tardo moderna" che in Bufalino, talvolta, sfiora la postmodernità): un letterato umanista di cui oggi si faticherebbe a trovare traccia, se non in versioni rivedute e corrette ben poco credibili e aduse, per l'appunto, a rimpianti e nostalgie. Che non mi pare di cogliere, però, nei più interessanti tra gli scrittori siciliani di oggi, proprio quelli in cui la Sicilia non si riduce soltanto ad «arido stereotipo» (cito ancora tue parole) ma diventa un crogiuolo di stimolanti novità, da non eludere e da provare a restituire sulla pagina nella loro dimensione sociale e antropologica.

Rimpianti e nostalgie che, *si parva licet*, non appartengono neppure a me (che, pure, ho tanto amato e studiato Sciascia, Bufalino e Consolo; e li amo e li studio tuttora), quando provo a interpretare le opere di questi nuovi scrittori: ma, a tal proposito, le mie intenzioni devono essere rimaste assai distanti dalla resa oggettiva, forse per troppo amore dell'implicito che si tramuta, come giustamente mi obietti, in parole sibilline, quando ho provato ad evocare la necessità di non avere pregiudizi nell'affrontare scrittori nuovi e scritture nuove. Quei pregiudizi, venati di rimpianto e di nostalgia, che troppo spesso appartengono al nostro mestiere di studiosi, quando ci poniamo di fronte a una contemporaneità che è, sì, difficilissima da interpretare ma che, proprio per questo, pone sfide sempre nuove e stimolanti e che non condurranno necessariamente all'esaltazione di magnifiche sorti e progressive; ma che non potranno essere raccolte se ci asserragliamo nella prospettiva degli ultimi gattopardi o leoni che si sentono assediati o scavalcati da iene o sciacalli.

Giusto per usare, ancora una volta, gloriose metafore d'origine siciliana.

Giuseppe Traina

Lassù tra i ghiacci si ride
La letteratura umoristica scandinava
e la ricerca della fuga in Arto Paasilinna

Per lungo tempo è sembrato che la letteratura del nord d'Europa prediligesse solo temi foschi e spaventosi: la follia, la morte, il senso di colpa, il dolore, spesso inscritti all'interno d'un disegno etico e sociale. Sullo sfondo s'ergeva l'eccezionalità della natura pura, incontaminata, matrigna perché indifferente se non proprio ostile ai destini umani, eppure insieme luogo prediletto dello stato d'animo, territorio da esplorare come nella tradizione di Linneo, da indagare persino nelle sue eccezioni più minute, infinitesimali (con il necessario corollario della condizione di solitudine).

Più di recente abbiamo felicemente contribuito, in quanto avidi lettori-consumatori, al successo del genere poliziesco o thriller scandinavo, cioè sempre proveniente da quelle stesse terre fredde e solitarie in cui ancora oggi gli scrittori di una certa età ricordano d'esser cresciuti nelle loro stanze da bambini con le letture della Bibbia, dei drammi di Ibsen, delle fiabe dove i boschi sono abitati da streghe e orsi e lupi, in una sorta di crasi del magico con lo spettrale, dell'ignoto col soprannaturale. Improvvisamente la Scandinavia, luogo di suicidi secondo i nostri più triti stereotipi da statistiche globali, e di disperate inquietudini esistenziali, s'è popolata di delitti, di crimini, di violenze urbane che sancivano, ai nostri occhi, la perdita dell'innocenza in civiltà considerate al contrario d'eccellenza nelle democrazie occidentali. La loro letteratura si è riempita di storie in cui, grazie alla potenza della *ratio*, l'investigatore è in grado di rimettere a posto le cose, di dare un senso all'esplosione del male e stabilire i presupposti per una futura punizione dei colpevoli, restituendo in questo modo alla società il proprio ordine morale perduto. Questa massiccia produzione di romanzi di genere forse ha riconfigurato, talvolta depotenziandolo in un senso molto più

tranquillizzante, il conflitto tra tenebra e luce che era stato motivo di fondo della letteratura scandinava considerata più alta e impegnata - e in parte è tuttora tema fondante di alcuni dei suoi autori più significativi quali, ad esempio, Per Olov Enquist o Lars Gustafsson. Siamo stati svezzati dal duo Maj Sjöwal e Per Wahlöö, pionieri del giallo sociale svedese[1], entrando nello spirito di un gruppo di agenti di Stoccolma capitanati da Martin Beck, il cui disgusto per la vita ci è apparso fin da subito quasi proverbiale; famigliare è poi divenuta per noi la depressione compulsiva del commissario Kurt Wallander, magistralmente raccontato da Henning Mankell[2]; infine, è arrivata la trilogia di Stig Larsson[3], e un'eroina antisistema come Lisbeth Salander, che non poteva che attrarre i nuovi lettori forti nati all'interno soprattutto del pubblico femminile. Poco dopo o in contemporanea, una valanga di autori norvegesi, svedesi, danesi, finlandesi ci ha sommerso di investigatori e investigatrici spesso outsider ma non sempre solitari, immersi nella routine della vita quotidiana ma in grado di scoperchiare la faccia nascosta del potere o della civiltà democratica, emblemi essi stessi della ragione più che della giustizia, e le cui azioni contengono un intento *engagèe*, da denuncia sociale (il femminicidio, il razzismo, la rinascita di movimenti filonazisti nel nord dell'Europa, la xenofobia, la questione della migrazione ecc.). Proprio quando già si faceva strada l'accusa per gli scrittori scandinavi d'essere passati da fenomeno letterario a cliché ripetitivo del genere poliziesco, ecco che il nostro mercato editoriale ha dovuto registrare però una nuova sorpresa letteraria nordica, avvincente anch'essa e ricca di possibili richiami alla tradizione, cioè la presenza d'una variegata, quanto imprevista, sicuramente divertente, letteratura umoristica: tra i ghiacci lassù, insomma, si ride (e si ride per iscritto).

---

[1] Dal '65 (con *Roseanna*) al '75 (*Terroristi*), scrissero un lungo ciclo di dieci romanzi polizieschi ripubblicati in questi anni da Sellerio proprio su indicazione di Andrea Camilleri.

[2] Anch'essa una serie di tredici romanzi, dal '91, anno di *Assassinio senza volto*, al 2009, quando uscì *L'uomo inquieto*. L'intero ciclo è edito da Marsilio.

[3] Com'è noto, la trilogia *Millennio* è uscita postuma: nel 2005, *Gli uomini che odiano le donne*; nel 2006, *La ragazza che giocava con il fuoco*; nel 2007, *La regina dei castelli di carta*, tutti editi da Marsilio.

Qualche tempo fa, in un articolo sul «*País*» dal titolo *Risas gélidas*[4], Javier Martin faceva notare come il Nord e il Sud si fossero scambiati di posto; a causa della crisi economica che attanaglia e impoverisce tutti noi europei mediterranei da lungo tempo, il Sud si mostra più melanconico e meditativo, mentre il Nord è divenuto terra di omicidi e grasse risate.

In Italia l'alloro di scrittore feticcio seguito da un gran numero di lettori per le sue storie così deliziosamente naif, in un senso quasi sovversivo, dissacrante (e di liberazione dalle costrizioni di una severa morale sociale), se l'è conquistato da più di un decennio Arto Paasilinna, forte delle oltre trecentocinquantamila copie vendute con i suoi libri da Iperborea. Ci avevano detto che con l'avvento del luteranesimo nel Cinquecento erano stati banditi le immagini e il riso, e poi, da un avamposto ai confini con la Lapponia, la natìa Kittilä (1942), piovono storie surreali che ci fanno omericamente sghignazzare e in cui è l'ironia e non il dogma dell'ideologia a indicarci la via dell'utopia.

In più di un'occasione Paasilinna ha rivelato le avventurose quanto drammatiche circostanze della sua nascita, in fuga con gli altri fratelli e sorelle su di un camion ai confini delle terre dei Sami, negli anni del conflitto tra l'impero sovietico e la Repubblica finlandese, come a voler stabilire una consequenzialità, un'interdipendenza di fatto, per cui biografia e contesti letterari si sarebbero influenzati vicendevolmente. L'elogio della fuga, il parteggiare in un modo incondizionato per i tanti disertori della cosiddetta civiltà che imperversano nelle sue storie, è certamente l'epitome del suo mondo narrativo, sempre declinato in un accurato miscuglio di humour e sarcasmo che cattura o ammicca, furbescamente, alla nostra intelligenza. La chiave per accedervi risiede proprio nella volontà di giocare con uno dei desideri collettivi più ricorrenti, e resistenti, tra noi poveri esseri umani, cioè l'appagante fantasticheria di poter ricominciare la propria esistenza altrove, la ricerca di un luogo ideale in cui vivere una diversa identità finalmente liberi dalle imposizioni culturali e religiose della società cristiana nordoccidentale (o dalle nostre scelte che ne hanno eseguito gli ordini) – e, in

[4] J. MARTIN, *Risas gelidas*, in «*El País*», 9 marzo 2013.

un orizzonte finnico, anche dalla rigidità dei costumi e dalla morale tipicamente protestante (così visceralmente attratta, però, da una seconda anima, quella slava, presente non fuori dai territori ma internamente, nel dna, nella mente, nel cuore, assai perturbante e irrazionale, come faceva notare un giorno a chi scrive, nel suo bar di Helsinki, il regista Mika Kaurismäki).

Ciascuna delle novelle di Paasilinna, come a lui stesso piace definire i propri romanzi in una forse volontaria confusione tra il concetto di freschezza, l'idea di un rinnovamento delle trame e il riferimento a un genere tramontato, è attraversata da una vena utopica in cui alla fuga come condizione esistenziale dei protagonisti corrisponde la volontà di costruire un ordine più umano, secondo le regole del buon senso e del vivere comune, mai specificatamente in solitudine ma con tutti quelli che ci stanno. Gli improbabili incroci affettivi che prendono corpo nei suoi libri, curiose amicizie come quelle tra un vecchio agrimensore e un tassista, un gangster e un maggiore dell'esercito alcolizzato, un giornalista e una lepre ferita che diventa bianca d'inverno o ancora un cucciolo di orso e il pastore che decide di allevarlo in casa fino a quando non si scambiano i ruoli (il primo sempre più inserito nei contesti sociali, l'altro sempre più selvaggio e solitario), appagano certo il godimento del lettore, lo solleticano e lo invogliano a continuare nella storia; soprattutto però servono, in questo vorticoso, surreale, accavallarsi delle coincidenze o stridere dei contrasti, dato dall'improbabilità delle coppie, a sorreggere ogni sua costruzione narrativa, hanno cioè una valenza anche di tecnica letteraria, ripetitiva e per questo essenziale.

Tali binomi sembrano voler certificare per l'appunto l'incrollabile fiducia nelle possibilità di una sovversione ragionevole, insieme illusoria e non violenta, che può attuarsi a patto di saper rinunciare alla vita precedente, con tutto ciò che questo comporta. Di solito i suoi picareschi eroi danno vita a un proprio personalissimo *locus amoenus* in cui rifugiarsi, il che non determina mai un ritorno rousseauiano allo stato primitivo, ma mescola sapientemente comodità del progresso e rispetto dei luoghi, tecnologia e natura: tutto questo può avvenire all'interno dello spazio non propriamente urbano della Lapponia, considerata dai protagonisti un baluardo difensivo della grande

Madre Terra in grado di proteggerli dagli scocciatori che vorrebbero riportarli indietro, alla vita sicura della nostra "superiore civiltà", che è invece sempre ingombrante e schiacciante: insomma, una sorta di nido materno i cui ruscelli, laghi, boschi di conifere e persino paludi rendono l'individuo libero almeno quanto la società lo corrompe facendolo suo schiavo; ma la rinascita è possibile anche in un altrove meno finnico, ad esempio in isole lontane dalla stupidità commerciale della società dei consumi, più o meno individuabili sulle cartine geografiche, e soprattutto pronte ad accogliere stili di vita improntati alla comunione dei beni e alla felicità collettiva.

Per l'uomo Paasilinna l'anno della sua fuga personale risale più compiutamente al 1975, quando, deluso di sé stesso e annoiato dal suo lavoro, decise di abbandonare il giornalismo dedicandosi *in toto* alla narrativa, forte anche del successo del libro *L'anno della lepre*[5], storia dissacrante e surreale di un cronista quarantenne, che, inseguendo l'esemplare artico ferito a una zampa, fa perdere le proprie tracce infilandosi beatamente nella foresta e così compiendo un breve viaggio rigenerante alla ricerca della libertà perduta. In un certo senso lo scrittore lappone doveva prima mettere in scena il suo sogno per poterlo poi con calma attuare, eppure il processo di elaborazione deve essere stato assai lungo, se si legge anche *Prigionieri del Paradiso*[6], pubblicato l'anno immediatamente precedente, nel 1974: l'evasione non è qui ancora un atto della volontà dell'intelletto come poi sarà nelle *novelle* successive, bensì la conseguenza di un evento del tutto casuale. Protagonista è una volta di più un giornalista dall'autostima in picchiata, diretto in Australia per un improbabile reportage sui «più grandi bevitori di birra del mondo», che si imbarca con «infermiere, medici, ostetriche, forestali» scandinavi pagati dall'Onu per avviare un'attività di prevenzione delle nascite nonché, parimenti, un'industria del legno nel subcontinente indiano (due campi in cui notoriamente i nordici tendono ad eccellere). Stracolmo di spirali intrauterine e in balia di una tempesta tropicale, l'aereo compie un ammaraggio su un'isola indonesiana dalla

[5] A. PAASILINNA, *L'anno della lepre* [1975], tradotto in italiano nel 1994 da E. Boella, con introduzione di F. Carbone, per la casa editrice milanese Iperborea.
[6] A. PAASILINNA, *Prigionieri del paradiso* [1974], tradotto in italiano nel 2009 da M. Ganassini per Iperborea.

spiaggia bianchissima, circondata da una giungla a prima vista impenetrabile. La masnada di infermiere svedesi e taglialegna finnici non si perde, però, d'animo: dopo un comprensibile periodo di adattamento, in cui emergono discrepanze religiose e conflitti nazionalistici, il gruppo si dà un'organizzazione politica improntata alla socialdemocrazia, e fronteggia l'emergenza del cibo con la consueta praticità nordica, sfruttando le conoscenze scientifiche acquisite nella fase di apprendimento scolastico, o sacrificando la potenza della tecnica moderna allo scopo collettivo della sopravvivenza in un ambiente ostile: ecco allora che i naufraghi usano le spirali come ami da pesca, si ingegnano a legare assieme i giubbotti salvagente per farne un frigorifero e costruiscono infine una confortevole sauna, vero e proprio apogeo della felicità per ogni suo personaggio. Paasilinna si diverte dunque a capovolgere il topos letterario dell'isola deserta fondandovi una società nuova, veramente socialista, secondo le speranze, da lui condivise, dei movimenti rivoluzionari degli anni Settanta; una storia in grado anche di dimostrare, con verve e humour, quanto Hobbes avesse torto nel credere che l'uomo allo stato naturale viva sempre in un'angoscia costante, sotto la minaccia dei suoi simili bramosi di spogliarlo dei propri averi, grazie appunto ad una spartizione equa del lavoro, all'assenza di coercizione e punizioni, alla responsabilizzazione del singolo e alla riduzione ai minimi termini della sicurezza e della sorveglianza. Radicalismo contestatario e ideologia restano a prima vista fuori dalla porta e, mentre il dissenso di una generazione esplodeva nell'Europa occidentale, l'allora quasi ex giornalista ed ex boscaiolo (fu il padre ad insegnargli il mestiere, così ha sempre sostenuto, ammaliando il suo pubblico) cercava di edificare in un suo immaginario altrove un ordine comunitario, dove pur tuttavia in primo luogo spirito e carne fossero strettamente correlati, superando le ipocrisie e le illusioni di una civiltà che si riteneva – e si ritiene tuttora - «liberale».

I superstiti di *Prigionieri del Paradiso* appaiono propriamente come degli anti Robinson Crosue, si rivelano cioè totalmente privi dell'idea del dominio sugli altri esseri umani e sulla natura, cercando anzi di governare il loro piccolo mondo in cui sono precipitati dall'alto più che di trasformarlo, di renderlo simile alla loro società di

partenza. I riferimenti al romanzo di Defoe sono, in effetti, molteplici ma ribaltati sul piano della forma e dei significati: ad esempio, come Robinson trova dopo il naufragio dei resti *umani* in forma di oggetti (tre cappelli, un berretto e due scarpe scompagnate), così il nostro narratore giornalista rintraccia uno dopo l'altro dei segni altrettanto inequivocabili – un berretto blu da hostess, l'impronta di tacchi a spillo e dei collant che si infila in tasca – che rimandano a un immaginario di seduzione e assai meno alla tragedia della perdita della vita umana; e quando anche viene evocata l'arbitrarietà divina e la sua sostanziale indifferenza ai nostri destini, l'intenzione è sempre quella dissacratoria della presa in giro. Robinson è, notoriamente, l'archetipo del capitalista, dell'avventuriero che sopravvive in un'isola deserta piegandola ai suoi voleri fino a colonizzarla, è l'emblema di colui che trasforma un tragico destino in un'occasione di sfruttamento e schiavitù, anche grazie alla tecnologia, a quegli strumenti appendici dell'intelligenza che esaltano il suo senso pratico: gli eroi paasilinniani capovolgono in modo leggero e ironico questo prototipo dell'ontologia del pensiero liberale, denocciolando dal nucleo del racconto ogni forma di ansia e invece dedicandosi a edificare un socialismo più autentico, più solidale di quello dei paesi nordeuropei, il che non impedisce, almeno in questa fase, il ritorno coatto dei naufraghi non così prigionieri del paradiso al conformismo della civiltà; e dunque viene sancita la sconfitta d'ogni sogno di fuga.

Un aspetto curioso delle sue *novelle* è che arriva sempre il momento in cui i suoi strampalati e funambolici eroi devono mettersi a costruire una casa, volenti o nolenti. Potrebbe sembrare un'attività superflua, ancorché faticosa, invece è un vero e proprio rito di passaggio, un momento rivelatore per vedere se fanno sul serio oppure no. Talvolta sono aiutati da qualche inverosimile, e altrettanto picaresco, alleato trovato strada facendo, perché le amicizie che nascono nelle sue pagine squadrano incroci d'ogni tipo, come detto; ma questo ausilio non sminuisce, è ovvio, il valore intrinseco, e assolutamente sovversivo, della loro impresa edile. Armati di infinita pazienza e di una manualità da veri intenditori del bricolage, i protagonisti di Paasilinna si

impadroniscono degli strumenti essenziali per sopravvivere al rigido inverno finlandese – un'ascia, una sega, chiodi, qualche martello -, maneggiandoli con una passione che tradisce l'ambizione di poter essere considerati fondatori di una nuova comunità. Per lo più la loro condizione è quella di fuggiaschi nelle foreste della Lapponia, in quella infinita prolusione di terre artiche e fiumi e laghi che lo scrittore ben conosce, dal momento che la sua Kittila è uno degli ultimi avamposti a nord del circolo Artico, e che sembrano costituire per lui sempre il principio di ogni possibile avventura. Fuggono dalle foreste della modernità, da quelle labirintiche città divenute invivibili giungle postfordiste, fuggono dai laccioli e dalle ipocrisie della società civile per rifugiarsi nelle foreste naturali dalle quali siamo nel tempo lentamente usciti, e tuttavia finiscono poi con l'edificare ripari sempre assai confortevoli, spesso dotandoli di supporti tecnologici (che non siano però troppo invasivi), e dunque duplicando artificialmente le comodità dell'habitat di partenza pur certo con un diverso spirito e un diverso rispetto per l'ambiente circostante. Una volta approdati in questo altrove illimitato e selvaggio, sospinti dal richiamo della libertà, dal fiducioso ritorno alla natura artica, gli stravaganti personaggi di Paasilinna dunque si mettono a costruire un avamposto solidamente finnico e questa ricreazione della casa rappresenta in fondo una specie di utopia che il nostro scrittore rincorre, mischiando abilmente un'ironia costante a bassa intensità con qualche lieve tocco surreale nel congegno narrativo. Il tema, come detto, è presente in quasi tutte le sue novelle: basti qui citare a mo' di esempi la capanna sul monte Kuopsu in *Il bosco delle volpi*[7], che a poco a poco diventa casa di delizie e di relax, con tanto di vasca da bagno e immancabile sauna; o anche gli innumerevoli, ingegnosi rifugi che il braccato e fuggiasco Gunnar Huttunen è costretto a ricostruire in *Il mugnaio urlante*[8] e che vengono ogni volta distrutti dai suoi persecutori: in effetti, c'è sempre qualcuno che s'impegna nel frenare l'anelito alla libertà un po' anarcoide dei suoi paladini, e spesso sono proprio gli esponenti della società civile o delle Istituzioni, come il sindaco, il

[7] A. PAASILINNA, *Il bosco delle volpi impiccate* [1983], tradotto in italiano nel 1996 da E. Boella, con introduzione di F. Carbone, per Iperborea.

[8] A. PAASILINNA, *Il mugnaio urlante* [1981], tradotto in italiano da E. Boella nel 1997, con un'introduzione di F. Carbone, per Iperborea.

medico condotto, i militari, le gerarchie ecclesiastiche o i funzionari amministrativi, dipinti come i vessilli dell'impedimento alla felicità individuale, rigidi osservatori delle norme della comunità, che accettano chi possa trasgredirle. Intorno all'elogio della fuga e alla conseguente ricerca di un luogo ideale dove poter vivere in pace, è sorto anche, nel tempo, un aneddoto biografico: durante una presentazione al Salone del Libro di Torino nel 2014, lo stesso Paasilinna ha raccontato all'estensore di queste righe che durante l'estate avrebbe eretto con le proprie mani la sua ottava abitazione di legno, e che non ci si doveva stupire più di tanto perché in una canzone popolare finlandese, che secondo lui tutti sono soliti cantare - «soprattutto quando hanno bevuto parecchio», disse - c'è un verso che inneggia alla fantasia del maschio finnico di forgiare almeno una volta nella vita una casetta di legno.

Ciascuna delle sue novelle può essere intesa in chiave di rinegoziazione del contratto sociale che ci lega gli uni agli altri, quasi una necessità per i protagonisti di Paasilinna, che sentono fortemente limitata la propria individualità e che non si riconoscono nel tessuto culturale definito dal capitalismo e successivamente dalla globalizzazione. In tal modo la letteratura diviene anche un metodo per creare anticorpi a quel che del mondo vediamo e non ci piace, anche se la polemica contro un certo tipo di società in lui non è mai ideologica: al netto di ogni elemento di divertimento e di gioco, tuttavia anche il modello sdegnato, eremitico di Thoreau appare assai distante. Lo specchio su cui si riflette l'invito a sbarazzarsi delle inibizioni e della censura della ragione è inscritto in una medesima, costante relazione che ritorna in alcune sue storie: cioè, in quelle curiose amicizie o relazioni che i protagonisti instaurano con degli animali che si mostrano capaci di uno speculare allontanamento dalle loro abitudini, e che poi li conduce verso una progressiva antropomorfizzazione. Già in *L'anno della lepre*, che come detto rappresenta il primo successo dello scrittore lappone, l'inseguimento nella foresta da parte del giornalista Vatanen di una lepre ferita, la successiva adozione del roditore e il loro peregrinare di villaggio in villaggio, si traduceva immediatamente nel tentativo di sfuggire alla gabbia degli obblighi sociali – il matrimonio, il lavoro, la religione -, e nell'idea che si poteva raggiungere appunto

una nuova vita solo rinunciando a quella precedente. Con *Il migliore amico dell'orso*[9] Paasilinna raggiunge uno stadio successivo, perché il cucciolo d'orso che i parrocchiani regalano al pastore luterano Huuskonen afflitto da una crisi di vocazione, e che egli porterà con sé in un viaggio iniziatico dal Mar Baltico all'isoletta di Gozo fino al ritorno in Lapponia, diviene in un certo senso il portavoce di una diversa istanza di umanità. Certo, questo piccolo orso, che di nome fa Satanasso, apprende velocemente alcune basiche regole del vivere tra gli uomini civili: impara a farsi la doccia, «anche se malvolentieri», a stirare senza pieghe le camicie del reverendo, a fare la valigia in cinque minuti e a servire cocktail deliziosi sul ponte di una nave, ma questa capacità di reinventarsi fa sì che in lui si incarni in realtà tutta la passione per il paradosso e il gioco surreale, con quella bramosia di infrangere le regole del perbenismo nordico che anima profondamente lo spirito libero del nostro lappone.

L'argano che muove la struttura delle novelle di Paasilinna è dunque il puro godimento di chi vuole o vede realizzare le proprie pulsioni positive: nel meccanismo che sempre si ripete, come se raccontasse ogni volta una stessa storia, gli ingredienti sembrano talora calare dall'alto, e da qui nasce quella consequenzialità un po' artificiosa che è possibile riscontrare talvolta nelle sue trame. D'altro canto, sono proprio le qualità scaturite dal riso, *in primis* le sue intenzioni radicali e il ritrovamento di quel che sappiamo già, uniti all'accurata levità della prosa e alla capacità di giocare con uno dei nostri desideri più ricorrenti, cioè piantare tutto e fuggire dai doveri prettamente borghesi, a restituire l'idea che i suoi libri siano come qualcuno che bussi alla nostra porta, di mattina, portando con sé buone nuove. I suoi protagonisti mettono in scena una grande ricerca di evasione fisica e mentale dalle dottrine mercantilistiche della civiltà, ma la loro è una sovversione ragionevole, talvolta illusoria, sempre non violenta: il mugnaio che ulula a pieni polmoni (*Il mugnaio urlante*), il giornalista che insegue una lepre ferita infilandosi beatamente nella foresta (*L'anno della lepre*), il pastore in crisi di vocazione che alleva in casa un cucciolo d'orso (*Il migliore amico dell'orso*) sentono fortemente limitata la propria individualità e cercano di rinegoziare il

[9] A. PAASILINNA, *Il migliore amico dell'orso* [1995], tradotto in italiano nel 2008 da N. Rainò per Iperborea.

contratto sociale che li lega agli altri, nonostante ci sia sempre chi cerca di frenare il loro anarcoide, innocuo, anelito alla libertà.

Secondo Nicola Rainò, suo storico traduttore, le radici dell'umorismo di Paasilinna sono antiche, si rifanno a Plauto e Rabelais, al ribaltamento carnascialesco della realtà sulla scia anche delle letture di Bachtin, per cui gli orsi diventano religiosi e i preti assatanati di sesso: «Si è inventato anche il luogo da cui fuggire, che non è la Finlandia reale, ma una arcaica, medievale, dove la gente vive con un forte senso del peccato senza trovare mai pace. Da noi è reputato un *maître à penser, in patria viene accusato d'ambientare le sue trame in uno scenario esotico tra renne e scoiattoli e trova i suoi sostenitori non tra i lettori forti, ma tra un* pubblico molto più popolare». Bisognerebbe guardare, dice Rainò, alla grande pittura finlandese per trovare i prodromi della narrativa di Paasilinna: «Lì dove c'è la gioia e lo smarrimento della natura, ci sono la cupezza, il senso di colpa, la provincia con i suoi morti, le sue ossessioni, i tormenti notturni»; il suo gioco artistico sarebbe quello di cucinare il mito della natura incontaminata nato nell'Ottocento con l'idea di un paese ancora contadino e medievale, dove la gente vive questo desiderio d'evasione come fosse un sogno, un delirio, a volte derivato dall'alcool e alle volte dalla ricerca di un altrove, di un paradiso in cui approdare.

Con Paasilinna, con la sua utopia sessantottina volta al comico, è avvenuta una sorta di rivoluzione geografica, il pubblico si è accorto che al nord esiste un umorismo tutto particolare e anche innovativo, non più solo legato ai codici dell'*understatement*, che tra i nordici è portato a livelli parossistici, di solito; il paragone, in termini logici, viene sempre fatto con Aki Kaurismaki, con il suo modo grottesco, surreale, distorto, di esprimere una contestazione: è un umorismo molto di denuncia, in generale, quello nordico, uscito prepotentemente alla ribalta in questi anni nel mercato editoriale internazionale, che si basa sugli ossimori, che gira, che ribalta la visione delle cose cambiando la tua ottica e facendoti scoprire ciò che non avevi scorto, ciò che ti era sfuggito.

Se i naufraghi nell'isola indonesiana di *Prigionieri del Paradiso* cercano di governare il piccolo universo idilliaco in cui si sono giocoforza ritrovati senza cercare di cambiarlo, dotandolo però di certi confort, sfruttando in sostanza l'occasione di evasione per reinventarsi una vita (o meglio prendendosi una vacanza dalla vita quotidiana), su un altro fronte si pone invece l'umorismo aforismatico di Kari Hotakainen (Pori, 1957), considerato una specie di sociologo della Finlandia contemporanea - e in questo senso la sua produzione appare più simile alla cinematografia dei fratelli Kaurismaki, nei cui film si ride per non piangere. Per certi versi Hotakainen è una sorta di contraltare satirico e feroce alla re-inventata Finlandia di Paasilinna, che si fa abile complice del nostro esotismo nordico, della nostra esaltazione per la natura incontaminata e gli spazi selvaggi. Quasi ribaltando la falsariga bergsoniana, per cui «il riso è un castigo sociale», Hotakainen ritrae, da scrittore urbano, la fine della trincea, la fine di una civiltà, cioè della Finlandia colta e gelosa delle sue tradizioni, sovrastata dalla calata dei nuovi barbari, i ricchi contadini che hanno venduto i loro boschi e speculato in borsa con successo: se la scrittura umoristica di Paasilinna è fortemente ridondante, fortemente barocca, Hotakainen ha un tratto più complicato, laddove una sintassi dal tratto essenziale serve a sorreggere un umorismo sintetico e acido. L'angoscia del lavoratore di Helsinki Matti Virtanen in *Via della trincea*[10], travolto dalla venuta dei nuovi proprietari di azioni Nokia e il suo sogno (già deriso da Gadda) della villetta unifamiliare col giardino e i meli, o la sofferenza, lo sforzo di raccontarsi da parte di Salme Malmikkunas (*Un pezzo d'uomo*[11]), somigliano più a filosofie della disperazione, servono a smascherare l'inganno e i paradossi della modernità scandinava: il tema profondo di Hotakainen è la follia del sistema democratico, così ordinato che diventa totalitario, laddove la fuga è una fuga dalla pazzia condivisa e stratificata uniformemente nella società nordica. Chiusi in se stessi e portati alla riflessione come il proprio demiurgo, i personaggi ridono perché non c'è niente di meglio da fare, e le loro parole hanno la valenza di smorfie: non è un caso che

[10] K. HOTAKAINEN, *Via della trincea* [2002], tradotto in italiano nel 2009 da N. Rainò, con introduzione di P. Nori e postfazione di N. Rainò, per Iperborea.
[11] K. HOTAKAINEN, *Un pezzo di uomo* [2009], tradotto in italiano nel 2012 da N. Rainò per Iperborea.

ritorna spesso come oggetto di scena nei suoi romanzi il registratore e lui stesso è solito andare nelle caffetterie o nelle stazioni di servizio o nei locali più disparati per registrare le conversazioni delle persone ed è negli scarti, negli isterismi di questi dialoghi che nasce il suo umorismo, così colmo di paradossi e di contraddizioni.

Divertire è uno dei grandi registri letterari e il rovesciamento della realtà o la ripetizione stereotipata e meccanica ne sono strumenti privilegiati. Le nuove generazioni fanno il verso agli amati maestri: *L'accattone e la lepre*[12] di Tuomas Kyrö (Helsinki, 1974) è una parodia del romanzo paasilinianno a quarant'anni dalla sua uscita, in cui un immigrato rumeno salva una lepre e si ritrova a salire la scala sociale (e politica) finlandese, da mendicante a primo ministro. Anche immaginarsi un nonno che salta da una finestra di una casa di cura per sfuggire alla sua festa di compleanno e che ruba una valigia piena di denaro, andando incontro a una serie di avventure picaresche (tra cui un elefante portato a spasso per la Svezia su un autobus) si è dimostrata sicuramente una buona idea. Tradotto in trenta lingue, *Il centenario che saltò dalla finestra e scomparve*[13] di Jonas Jonasson (Växjö, 1961) ha venduto tre milioni di copie ed è stato il caso editoriale che ha acceso i fari sull'umorismo nordico: la parte più pasticciata del romanzo è quella che ricorda Zelig o Forrest Gamp con una serie di flashback che ripercorrono l'amicizia con molti leader mondiali del centenario Allan, esperto di esplosivi ma privo di sensi di colpa come il compaesano inventore della dinamite Alfred Nobel. Anche se non prendono le cose come vengono, un po' ingenui e inetti (l'inettitudine è una strategia del comportamento, come sappiamo) sono anche i personaggi di Erlend Loe (Trondheim, 1969), spesso intenti a buttare giù elenchi come il protagonista di *Naif.Super*[14], venticinquenne in crisi d'identità; o che vengono ripresi mentre si perdono nel susseguirsi di associazioni mentali, di riflessioni e digressioni che interiorizzano anche i luoghi comuni, mostrando quanto siano ironiche le

[12] T. KYRÖ, *L'anno del coniglio*, nella traduzione italiana di N. Rainò, uscita nel 2015 per Iperborea con una postfazione dello stesso traduttore.
[13] J. JONASSON, *Il centenario che saltò dalla finestra e scomparve*, trad. di M. Podestà Heir, Milano, Bompiani, 2009.
[14] E. LOE, *Naif.Super* [1996], in Italia tradotto nel 2002 da G. Paterniti per Iperborea.

banalizzazioni di problemi complessi (*Tutto sulla Finlandia*[15]). La lontananza dalla serietà esistenziale della narrativa norvegese degli anni Novanta non poteva essere più rimarcata: l'ironia relativizza il reale, prende atto della sua insufficienza, talvolta si fa critica sociale e altre acquieta le energie contestatarie.

«Abbiamo una visione monolitica del Nord, come triste, suicidale, depressiva – spiega Emilia Lodigiani, editore di molti di questi autori con la sua casa editrice, Iperborea – ma la nota umoristica è presente nelle saghe o nel pensiero di Kierkegaard, come nell'ironia sottile e leggera di Tove Jansson (Helsinki, 1914), la prima umorista. L'*understatement* è portato a livelli estremi dagli scrittori nordici: i danesi insistono sull'aspetto paradossale, i norvegesi sono legati alle realtà, ad un umorismo che mostra l'assurdità delle strutture sociali, i più stravaganti e originali sono i finlandesi». La comicità può essere tuttavia una forma di diserzione, soprattutto quando ci si ritrova in situazioni limite: il bizzarro patriarca degli umoristi danesi, Jørn Riel (Odense, 1931), autore di una quarantina di opere, metà delle quali situate nei deserti di ghiaccio della Groenlandia, riformula un topos delle letterature nordiche, quello della natura pura e arcigna, eppure ambiente pieno di vite da raccontare. Lo fa risemantizzando la tradizione millenaria del racconto orale, chiamata *skrøna*, in cui singoli episodi esperienziali vengono gonfiati ai limiti del grottesco, infarciti di cose che non stanno né in cielo né in terra ma dove alla fine tutto torna. *Safari artico*, *La vergine fredda*, *Una storia marittima*[16] sono alcuni titoli di raccolte delle umoristiche avventure di alcuni cacciatori di pelli, nella lotta impari con un clima inclemente e per i quali la ricerca di un senso del vivere cammina sempre sul limitare della pazzia. Se si guarda alla realtà senza grandi indoramenti, spesso o si finisce nel tragico o si finisce nel comico: in Svezia la surrealtà e la parodia albergano anche nel Nord, anzi si risemantizzano nel raggio di pochi chilometri, in quella isolata provincia del Västerbotten che ha «prodotto parecchi scemi del villaggio, o scrittori, difficile distinguerli», come ha scritto Per Olov

---

[15] E. LOE, *Tutto sulla Finlandia* [2001], in Italia tradotto nel 2001 da G. Paterniti, con una postfazione di N. Lecca, per Iperborea.

[16] J. RIEL, *Safari artico* [1974-1976], trad. it. e introduzione di S. L. Convertini, Milano, Iperborea, 1998; *La vergine fredda* [1976-1977], trad. it. di S. L. Convertini, Iperborea 2002; *Una storia marittima* [1986], trad. it. e postfazione di M. V. D'Avino, Iperborea 2004.

Enquist nella propria autobiografia (*Un'altra vita*) alludendo a se stesso, a Stig Larsson, a Sara Lidman, a Katarina Mazetti e Torgny Lindgren. Forse c'entra il bisnonno italiano, ma la Mazetti (1944) ha scritto un libro sugli opposti apparentemente inconciliabili che pure si attraggono: si intitola *Tomba di famiglia*[17] ed è la storia di una bibliotecaria che si innamora di un allevatore di vacche. Eccentrici e cocciuti appaiono i protagonisti di Lindgren (Raggsjö, 1938): sia che riscrivano, incisione dopo incisione, la Bibbia del Doré (*Per non sapere né leggere né scrivere*) sia che girino in motocicletta nel nord della Svezia alla ricerca della ricetta perfetta della pölsa di selvaggina (*La ricetta perfetta*), le loro imprese eroicamente comiche servono a innescare un senso di riscatto, di rivincita. Il messaggio serio arriva comunque, ed è questa la linea comune.

Il maestro degli *skrøna* è però Mikael Niemi (Pajala, 1959), il cui senso del comico è volto a ridimensionare uomini e istituzioni: *Musica rock da Vittula*[18] è un ironico romanzo di formazione che inizia in un quartiere della città di Pajala, Vittula appunto, che è anche il nome dell'organo genitale femminile, e segue la crescita di un bambino, rappresentante della generazione degli anni '60, in un ambiente ideologicamente diviso tra le culture svedesi e finlandesi. *Il manifesto dei cosmonisti*[19] è invece un *pastiche* fantascientifico, un viaggio nello spazio in compagnia di un camionista intergalattico verso luoghi, incontri e situazioni volutamente paradossali: «L'universo è grande. L'universo è infinito. L'entità più grande che ci sia nell'universo è l'universo. Ma qual è la seconda in ordine di grandezza? La risposta è: il groviglio». Ecco, l'umorismo che credevamo nordico, freddo e autoironico, ben sovrastrutturato, è invece satira sul vuoto delle forme, senso dell'assurdo, gioco del surreale e dell'imponderabile – impersonati dall'orsetto di Paasilinna, Satanasso, che impara a farsi la doccia e a servire cocktail deliziosi sul ponte di una nave. In sostanza, il riso adatto a risollevarci il morale dopo che il determinismo negativo è penetrato nelle

[17] K. MAZETTI, *Tomba di famiglia*, trad. it. di Laura Cangemi, Roma, Elliot Edizioni, 2011.
[18] M. NIEMI, *Musica rock da Vittula* [2000], in Italia tradotto da K. De Marco nel 2002, con una postfazione del traduttore, per Iperborea.
[19] M. NIEMI, *Il manifesto dei cos monisti* [2004], in Italia tradotto nel 2007 da L. Cangemi, con una postfazione della traduttrice, per Iperborea.

nostre ossa. Come ricordava Kundera, se il tragico consola perché offre l'illusione della grandezza umana, il comico rivela crudelmente l'insignificanza di tutte le cose[20].

Sebastiano Triulzi

[20] Una sintetica parte di questo lavoro è uscita col titolo *Tendenza Lisbeth. L'eroina di Larsson che ha cambiato le signore in giallo*, in «La Repubblica», 5 agosto 2010 (http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/08/05/tendenza-lisbeth-eroina-di-larsson-che.html?ref=search).

Storia dell’editoria

Questa sezione è dedicata all’approfondimento della storia dell’editoria, dall’invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell’intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all’iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d’archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A
Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

Le “*Ficozze*” di Formìggini: un percorso verso la consapevolezza

Angelo Fortunato Formìggini, ebreo di nascita, editore per vocazione, vota la propria esistenza alla cultura. Il periodo storico in cui opera è quello complesso e doloroso del ventennio fascista, epoca in cui, soprattutto per un editore, sembra impossibile non schierarsi. Sia in merito alla religione, sia alla politica, tuttavia, la posizione di Formìggini non appare sempre ben definita. Si potrebbe osservare che l’editore sia fascista quanto ebreo: quindi, solo in parte. È poco ebreo in quanto la sua famiglia, nei secoli, stringe sempre più legami con famiglie cristiane ed egli stesso sposa una cristiana; inoltre, non sarà mai praticante. È poco fascista perché al fascismo aderisce, in un primo momento, con maggiore entusiasmo; successivamente, con sempre meno convinzione. Inizialmente, come ad altri era accaduto, subisce il fascino del movimento, ne apprezza degli aspetti. Col delinearsi, però, sempre più chiaro ed evidente delle tendenze razziste e discriminatorie del fascismo, Formìggini comprende l’incompatibilità del pensiero mussoliniano con i propri ideali di fratellanza e solidarietà. Prima di maturare con piena consapevolezza questa idea, l’editore attraversa un tortuoso percorso di autocritica. È costretto a mettere in discussione tutte le convinzioni di una vita, a rivalutare la propria posizione, a smascherare il movimento in cui egli per primo aveva riposto fiducia. La delusione cocente e il precipitare imprevisto dei fatti storici lo condurranno, nel ’38, a prendere la decisione definitiva di togliersi la vita in modo plateale, lanciandosi da una torre.

Indispensabili strumenti, per comprendere il tormentato percorso di Angelo Fortunato Formìggini, si rivelano due scritti, di cui egli è autore, intitolati rispettivamente *La ficozza filosofica del fascismo e la marcia sulla Leonardo* (del 1923 la prima edizione e dell’anno successivo la seconda) e *Ultima ficozza,* trattato

polemico contenuto nel volume *Parole in libertà*, uscito postumo prima nel 1945, poi nel 2009.

I rapporti col fascismo

In che senso Angelo Fortunato Formìggini è stato definito, a momenti alterni, da alcuni fascista, da altri antifascista? Quali sono stati i suoi legami ideologici con il regime? Volendo inserirlo schematicamente in una categoria, appartiene sicuramente a quella degli editori schierati contro il fascismo. In realtà, come spesso accade, il problema è molto più complesso e articolato. Formìggini, infatti, si trova in questa "categoria" quasi a forza e mal volentieri: agli albori del movimento, infatti, lo ricordiamo come sostenitore, se non entusiasta, sicuramente convinto. La politica non rientra propriamente nella sfera di interesse di Formìggini; egli non è certo indifferente alle tematiche d'attualità, ai problemi sociali o alla politica in senso stretto; possiamo, però, pensare che non sia l'argomento che maggiormente catalizza la sua attenzione. Soprattutto, come spesso mette in evidenza l'editore stesso, suo obiettivo mai tradito è quello di tenere le proprie edizioni e qualsivoglia schieramento politico ben distanti e distinti: perché «la Cultura unisce, mentre la Politica divide»[1]. Il contatto col fascismo, tuttavia, avviene molto presto. Come l'editore stesso racconta, uno dei fratelli, Giuseppe[2], è tra i primi a iscriversi al fascio di Modena: fedele lettore del «Popolo d'Italia», subisce il fascino del nascente movimento sin dai suoi primissimi esordi. Anche Formìggini non nega la propria iniziale simpatia nei confronti del movimento fascista:

[1] Questo sosteneva la moglie, Emilia Formìggini Santamaria, riassumendo, forse nel modo più sintetico e chiaro possibile, la visione del marito: N. MANICARDI, *Formìggini. L'editore ebreo che si suicidò per restare italiano*, Modena, Guaraldi, 2001, p. 5.

[2] Nell'*Ultima Ficozza*, Formìggini amaramente ricorda, parlando dei fratelli: «il terzo era lettore infatuato del tuo Popolo d'Italia: non ne saltò mai una sola riga, leggeva tutto: gli articoli, le notizie (di cronaca, credo che ne leggesse anche gli annunci pubblicitari). Faceva un segnino rosso su ciò che aveva letto per esser ben sicuro che nulla gli sfuggisse. E fu fra i primissimi ad iscriversi spontaneamente al fascio di Modena. (Povero Pepo! Che fregatura!)»; A. F. FORMÌGGINI, *Parole in libertà*, a cura di M. Bai, Modena, Edizioni Artestampa, 2009, p. 106.

Sta di fatto che il fascismo, nelle sue prime manifestazioni, non negò affatto i diritti dell'uomo. Si annunciò come un ristabilimento energico dell'ordine sociale che era stato scosso. Nulla di strano che dei cittadini liberi vedessero questo movimento con simpatia[3].

L'amore sincero e disinteressato per la Patria è un cardine della sua intera vita e, in questo, il fascismo dà forma in maniera estremamente concreta alle speranze di tanti che, come Formìggini, nel primo dopoguerra provano lo stesso sentimento.

Ma le prime delusioni non si fanno attendere a lungo: nel 1923 l'editore subisce personalmente l'affronto di Gentile, allora ministro della Pubblica Istruzione. Sempre desideroso di promuovere la cultura patria all'estero, Formìggini fonda, infatti, nel 1921 l'Istituto per la Propaganda della Cultura Italiana. Si tratta di una fondazione, quasi interamente finanziata dallo stesso editore, che affianca la sua rivista bibliografica di grande successo, l'«Italia Che Scrive». L'obiettivo è quello di promuovere la cultura italiana, sia all'interno sia all'esterno del Paese, con una serie di iniziative che si rivelano fin da subito molto efficaci. Per questo motivo l'I.P.C.I. conquista ben presto l'attenzione delle più alte cariche dello Stato, Gentile in primis, il quale ne assume la presidenza e, una volta fattolo erigere a Ente Morale, ne cambia il nome in Fondazione Leonardo per la cultura italiana.

Lentamente la politica si insinua, in maniera inesorabile, nella gestione della Fondazione. Le strategie di propaganda messe a punto da Formìggini risultano efficaci e il Governo comprende le potenzialità di un simile organo nella prospettiva di un sempre maggior inglobamento della cultura. La «volontà esplicita del Governo di assumere la diretta gestione di tutti gli organismi di propaganda nazionale»[4] è percepita chiaramente dall'editore che è disposto anche ad accettare un certo controllo sull'«I.C.S.». Ma non esistono compromessi col fascismo e, presto, Gentile accusa di irregolarità amministrative Formìggini. A distanza di poco tempo, dall'assemblea generale viene rilevata un'inadempienza del programma istituzionale e viene proposta una nuova sede per la Fondazione. L'editore ha ormai compreso che

[3] Ivi, p. 107.
[4] A. F. FORMÌGGINI, *La ficozza filosofica del fascismo*, Roma, Formìggini, 1923, p. 267.

la “marcia sulla Leonardo” è in pieno svolgimento ed è costretto, infine, a rinunciare a ogni diritto su quello che era il frutto di anni di lavoro. Nel 1925, la Fondazione è, infine, assorbita dall’Istituto Nazionale Fascista di Cultura.

Le “*Ficozze*”: un confronto

La prima “*Ficozza*” che Formìggini dà alla luce è proprio del 1923, anno in cui l’editore viene definitivamente estromesso dal Consiglio della Fondazione Leonardo. Esce con il titolo *La ficozza filosofica del fascismo e la marcia sulla Leonardo* e trova giusta collocazione nella collana «Classici del ridere». L’editore attribuisce a questo volume, di quasi quattrocento pagine, la grande responsabilità di vendicare il torto subito e riabilitare la sua immagine, gravemente compromessa dall’episodio, ormai, di dominio pubblico.

A solo un anno di distanza, nel 1924, esce la prima ristampa che include l’aggiunta di due appendici. La terza, e ultima, “*Ficozza*” esce postuma, per la prima volta nel 1945, e fa parte del già citato *Parole in libertà*.

L’*Ultima ficozza*, ad eccezione del titolo, condivide ben poco con le due che la precedono. L’ottica è completamente mutata, lo stile ha perso il brio delle prime due edizioni, il numero delle pagine è drasticamente ridotto da trecentottanta ad appena tredici. L’edizione del ’23 e quella del ’24 sono pressoché identiche e rappresentano una fotografia, vivace e accattivante, di un periodo storico, oltre che di una precisa fase della vita di Formìggini. Anche la terza è una fotografia fedele, ma quello che trasmette è qualcosa di molto differente: sono trascorsi quattordici anni, l’Italia non è la stessa ma, soprattutto, Formìggini non è lo stesso. Dal fiore degli anni e dal culmine della carriera, dall’entusiasmo e dal genio creativo, l’*Ultima ficozza* catapulta il lettore in un mondo del tutto nuovo: l’editore è pronto a togliersi la vita e, più che a generare nuove idee e proporre nuove iniziative, appare intento a difendere le poche che gli sono rimaste. È un Formìggini disilluso quello che scrive questa “Ficozza”, conclusiva e definitiva. È l’Italia del ’38 quella ritratta in questo testo.

Oltre al declino di un uomo, le "*Ficozze*" rappresentano, però, anche un percorso, lungo e doloroso, di maturazione, di rinnovata consapevolezza che all'inizio, inevitabilmente, manca. Tra le prime due e l'ultima "*Ficozza*", la visione dell'editore si capovolge quasi del tutto. In primo luogo, nelle edizioni iniziali è Gentile l'oggetto dello scherno e del disprezzo da parte dell'autore: «Povero fascismo!»[5], scrive. Come ha osservato al riguardo Antonio Castronuovo, un «acido sarcasmo per i sottoposti scorre di fianco all'ammirazione per l'operato di Mussolini, in un empito in cui si condanna un movimento ma se ne assolve il capofila»[6]. Nella terza è Formìggini stesso che si è fatto protuberanza sulla fronte del fascismo, affinché, così, non possa mai dimenticare il colpo subito[7]. È, ormai, avvenuto il definitivo "smascheramento" del movimento; infatti, non è più soltanto Gentile a farsi promotore della cosiddetta "filosofia del manganello", ma il fascismo in sé per sé. Mal volentieri Formìggini è costretto ad ammettere l'errore di valutazione e a prendere le distanze dal fascismo, condannandolo definitivamente: «*a*nche saggiando solo sommariamente la biografia formigginiana, ne risulta in piena evidenza la sorpresa di un disinganno tanto più feroce, quanto più inguaribile»[8], ha osservato in proposito Nicola Bonazzi.

La "prima *Ficozza*"

Il cammino dell'editore è avviato, già nel 1923, su una strada che non prevede ritorno. Lo scippo della Leonardo è un fatto che lo colpisce profondamente e personalmente: Formìggini si trova nelle condizioni di dover giustificare al Consiglio della Fondazione il proprio operato e, come se questo non bastasse, in seguito deve rispondere delle insinuazioni e dei sospetti sollevati da amici più o meno vicini e conoscenti, i quali si interrogano sulle ragioni che hanno spinto l'editore a difendersi

[5] A. F. FORMÌGGINI, *La ficozza filosofica del fascismo*, op. cit., p. 162.

[6] A. CASTRONUOVO, *Un ebreo che aveva creduto nel fascismo. Formìggini e le sue* Ficozze, in «Bibliomanie», n. 32, gennaio-aprile 2013 (http://www.bibliomanie.it/ebreo_fascismo_formiggini_ficozze_castronuovo.htm).

[7] *Ibidem*.

[8] N. BONAZZI, *Ebreo dopo. Angelo Fortunato Formiggini tra utopia e disinganno*: cfr. http://www.griseldaonline.it/temi/l-altro/ebreo-dopo-angelo-fortunato-formiggini-bonazzi.html.

sommariamente e solo in parte dalle accuse di Gentile. Sono mesi di profondo travaglio interiore; la prima "*Ficozza*" dà forma e voce alla riflessione di Formìggini in questo difficile periodo: egli si vendica, così, di Gentile e allo stesso tempo offre il proprio punto di vista in merito alle circostanze verificatesi. È una valvola di sfogo ma è anche la sua occasione per farsi capire da chi ancora gli domanda perché non si sia difeso. A un giovane nazionalista, che si interroga proprio a questo proposito, Formìggini risponde: «Le accuse specifiche che mi sono state fatte sono tutte riferite in questo libro. O che avrei dovuto essere tanto scemo da prenderle sul serio?»[9]. Si vendica di Gentile e vendica se stesso; di certo, non può arrendersi alla gogna senza nemmeno avere l'occasione di dire la sua.

Ma lo spirito ottimista e propositivo di Formìggini è tutt'altro che estinto in queste due prime "*Ficozze*". L'editore trova, ancora e come sempre, qualcosa di cui rallegrarsi; innanzitutto, è felice di aver salvato l'«I.C.S.», la sua amata figliola[10], dalle grinfie di Gentile: se la Fondazione Leonardo è, infatti, stata generata dalla tanto amata rivista bibliografica, quasi da subito se ne è distaccata.

Fin dalla prima seduta si cominciò a discutere anche quali sarebbero stati i rapporti ideali fra l'ICS e l'Istituto: Gentile, soprattutto, insistette nella necessità di un controllo di idee sull'ICS per parte del Consiglio, perché, essendo l'ICS mandata a tutti i soci, l'Ente aveva su di essa una responsabilità morale.
Dal suo punto di vista, inesorabilmente intransigente, non aveva torto, ma mi rifiutai fin dalla prima seduta di subire tale controllo […][11].

Sottraendo l'«I.C.S.» al controllo della Leonardo, l'ha inconsapevolmente salvata.

Altro aspetto di cui rallegrarsi è legato proprio al problema del controllo: un uomo indipendente e creativo come Formìggini non può sopportare a lungo vincoli e catene, e la gestione inflessibile da parte di Gentile sulle manifestazioni della Leonardo («che voi avete, tutte, una per una e nessuna esclusa, controllate»[12]) non è

---

[9] A. F. FORMÌGGINI, *La ficozza filosofica del fascismo,* op. cit., p. 274.
[10] Ivi, p. 109.
[11] Ivi, p. 129.
[12] Ivi, p. 133.

tollerabile a lungo. Quindi, quando, dopo mesi di incomprensioni e scontri, Formìggini è ufficialmente fuori dalla Fondazione, accanto alla delusione e al senso di ingiustizia prova anche un profondo benessere: « È passata: non se ne poteva più, era diventata un'ossessione. L'essere ritornato un libero cittadino indipendente mi dà un senso di sollievo indicibile. Finalmente posso dire anch'io: ME NE FREGO!»[13].

Con la Fondazione l'editore sentiva di offrire al Paese un servizio utile nel quale intravedeva anche molte altre possibilità di crescita e miglioramento per il futuro. La morsa soffocante di Gentile ha, però, cancellato ogni possibilità di progresso: controllo e intransigenza non si sposano con creatività e progresso. Uscire dalla Fondazione diventa una questione di sopravvivenza e, quando, finalmente, Formìggini si sente liberato da ogni vincolo, ricomincia, solo allora, a respirare. Non rimpiange ciò che è e di cui non fa più parte, ma ciò che avrebbe potuto essere e non è mai stato. Lasciarsi alle spalle questa disavventura è difficile quanto necessario: finalmente, può tornare al proprio lavoro e alla propria vera vocazione, l'editoria. Tutto ciò che resta di Formìggini e del suo operato all'interno della Fondazione è il suo libro[14]:

> Questo libro rappresentava l'unico mio diritto che voi non potete confiscarmi: mi son valso di questo diritto e non bramo altr'esca. Voi avete la Leonardo e il suo relativo mezzo milione ed io ho questo libro: ne sono soddisfatto; siatene soddisfatti anche voi e buonanotte[15].

Vittima di una tale prepotenza, Formìggini, uomo scaltro e acuto, cade in un trappola che appare fin troppo ingenua: non riesce a leggere l'episodio all'interno del contesto generale e lo interpreta come il gesto arrogante, ma isolato, di un singolo diretto a un altro singolo. Esso è valutato come un attacco personale di un individuo

[13] Ivi, p. 265.
[14] Egli lo scrive anche sotto consiglio di amici e conoscenti: «Quanti si sono interessati a questa mia disavventura mi hanno detto che la mia sola difesa possibile, definitiva e formidabile, sarebbe stata il raccontare per filo e per segno ciò che mi è accaduto in un libro in cui avessi potuto ampiamente esprimermi in libertà». Ivi, p. 267.
[15] Ivi, p. 288.

dall'indole insolente, non lo specchio di un problema, ben più generale, che coinvolge il panorama politico intero e la categoria degli editori tutti. Eppure, Formìggini ha molti amici e conoscenti che provano ad aprirgli gli occhi sul problema: nel libro confessa che Giannini «aveva esplicitamente dichiarato che tutto quello che si era fatto contro di me era dipeso, soltanto, dalla volontà del Governo di assumere la diretta gestione di tutti gli organismi di propaganda nazionale»[16]; e che Bonomi aveva commentato: «"Questa, che le è stata fatta, è una persecuzione politica"»[17]; infine, il suo avvocato: «"Contro il Governo come può reagire? Bisogna che si rassegni e che subisca"»[18]. Proprio a quest'ultimo Formìggini risponde «"Ma che governo, che governo! So bene io chi si spaccia per governo in questo bell'affare"»[19], a conferma del fatto che l'editore non sospetta minimamente di far parte di un disegno ben più globale di quello che appare ai suoi occhi come il capriccio di un ministro. Addirittura, sotto consiglio di alcuni amici fascisti, prende in considerazione la possibilità di rivolgersi a Mussolini stesso per denunciare l'accaduto, ma - spiega - «Non mi parve opportuno. Sapevo dell'animo generoso di lui, ma io lo avevo visto una volta sola»[20]. E così rimane col suo libro a combattere[21], o forse solo a documentare, una battaglia persa dall'inizio ma, soprattutto, una battaglia combattuta senza capire chi sia il nemico da sconfiggere.

La consapevolezza politica di Formìggini è, in questa fase, ancora molto lontana. Additato come antifascista, l'editore respinge risolutamente questa accusa:

Ciò non per dare ragione al «Travaso delle Idee» il quale interpreta il mio A. F. F. per Anti Fascista Formiggini. Io non sono antifascista: sono stato proclamato tale dai Gentiliani. Se mai, il mio antifascismo

[16] Ivi, p. 253.
[17] Ivi, p. 267.
[18] Ivi, p. 252.
[19] *Ibidem.*
[20] Ivi, p. 256.
[21] «Opposizione a un membro del Governo assolutamente no, ma il diritto di fare la storia precisa e documentata di quello che resterà ormai il più ingente sforzo di tutta la mia vita, nessuno me lo potrebbe contestare»: ivi, p. 268.

sarebbe un atto di disciplina. Infatti, se fosse dimostrato che io non ero antifascista, ma che antifascisti erano i miei assalitori, quale figura farebbe il Governo fascista che mi ha lasciato defraudare da antifascisti?[22].

L'*Ultima ficozza*

L'*Ultima ficozza* è un testo completamente diverso dai primi: molto lontano dall'irresistibile ironia che contraddistingue Formìggini. Nelle prime pagine delle prime edizioni scrive: «Il libro incomincia con un amaro stilnovo che poi subito si dilegua per far posto al solito stile bonaccione e ridanciano che, per mia buona sorte, nemmeno in questa amara disavventura mi ha voluto del tutto abbandonare»[23]. Nell'*Ultima ficozza* lo stile è tutt'altro che ridanciano: gli ultimi barlumi dell'ironia formigginiana danno vita a un sarcasmo amaro e doloroso, l'editore che emerge da queste pagine è dolente e sconfortato. L'incipit lo vede trasformato in spettro, intento a tormentare proprio Mussolini. Uno sprazzo di ironia si ritrova nella riforma del saluto al duce che, prontamente, gli rivolge, fatto il suo ingresso nella stanza: «Se io fossi "opaco" mi vedresti agitare con forza l'avambraccio destro a pugno chiuso, mentre la mano sinistra tien salda la parte superiore del braccio»[24]. Per il resto, il testo è un doloroso lamento, un continuo susseguirsi di sentimenti funesti: la rabbia e il rancore si mescolano, confusamente, alla delusione. Formìggini sembra essersi davvero trasformato in uno spirito alla disperata ricerca di un'inafferrabile pace interiore. Rimprovera Mussolini per la sua arroganza («Tu fai scrivere persino sui vespasiani *che hai sempre ragione*»[25]), per la cecità delle leggi razziali, inumane e ottuse («Hai così avvilita ed abbrutita la scienza avventuriera ed analfabeta, che ha dovuto piegarsi a dimostrarti per vero ciò che sa essere assolutamente falso»[26]), per la tenacia con cui continua a infierire su Formìggini stesso, che mai nulla ha fatto contro

[22] Ivi, p. 366.
[23] Ivi, p. 4.
[24] A. F. FORMÌGGINI, *Ultima ficozza*, in ID., *Parole in libertà*, op. cit., p. 103.
[25] *Ibidem*.
[26] Ivi, p. 104.

il fascismo («Non so che gusto e che vantaggio tu abbia avuto a prendertela ora anche con me e a mettermi in questo stato di esasperazione»[27]).

In una lettera alla moglie, contenuta anch'essa in *Parole in libertà*, l'editore definisce l'*Ultima ficozza* una «grossa, grossa, grossa bomba carica di alto esplosivo»[28]. Non sa se lasciar esplodere l'ordigno o trascinarlo intatto nella tomba: «Io non voglio che i miei scritti servano a distruggere: spero che possano servire a ricostruire quando la trista realtà d'oggi sarà superata per la forza stessa della sua brutale assurdità»[29].

L'odio di razza, più di tutto il resto, è oggetto della riflessione dell'editore: si tratta di un fenomeno del tutto inspiegabile per Formìggini, che continua a considerarlo un'influenza tedesca, penetrata in Italia e divenuta «una piaga purulenta che l'umanità dovrà pur riuscire a disinfettare per non rinnegare se stessa e per non rimaner soffocata dalla vergogna e dal rimorso»[30].

La disperazione di Formìggini è palpabile e densa, si materializza davanti agli occhi del lettore in frasi brevi e amare: «È bene che la tua ora sia venuta: ma non poteva assegnarti il destino una fine che mi desse il conforto di trarne io respiro? Ormai non respiro più. È finita»[31].

Se, nel disappunto della vicenda, le prime due "*Ficozze*" conservano una conclusione che lascia aperta qualche speranza e un vago sollievo, l'unica consolazione che attende l'editore nell'*Ultima ficozza* è quella di poter esprimere la propria sventura in queste pagine: «Non si può, ad uno che ha pagato con la testa il diritto di parlare, negare rispettoso ascolto»[32]. Stanco e disincantato, Formìggini affida questo suo testamento ai posteri subito prima di gettarsi dalla Ghirlandina, torre simbolo della sua città, al grido di «Italia! Italia! Italia!»[33].

---

[27] Ivi, p. 108.
[28] Ivi, p. 45.
[29] Ivi, pp. 45-46.
[30] Ivi, p. 113.
[31] Ivi, p. 115.
[32] Ivi, p. 116.
[33] N. MANICARDI, *Formìggini. L'editore ebreo che si suicidò per restare italiano*, op. cit., p. 160.

Entrambe le "*Ficozze*" costituiscono una testimonianza di inestimabile valore per chi desideri osservare il Ventennio da una prospettiva differente e inedita. La storia di Formìggini è stata, infatti, per decenni taciuta. A causa della sua neutralità politica l'editore è stato, infatti, escluso «sia dalla cultura di stato (quindi totalmente estraneo ad esempio ai premi letterari) sia dai cenacoli dell'antifascismo»[34]. Indelebile nel ricordo di chi l'ha in qualche modo conosciuto, questo coraggioso editore è stato condannato a una *damnatio memoriae* che solo di recente sembra concedergli il meritato riscatto, restituendo al patrimonio culturale non solo italiano un'interessante porzione di storia dell'editoria.

Giulia Tanzillo

Parole-chiave: fascismo, Formìggini, Gentile.

[34] *A. F. Formiggini editore 1878-1938*, Catalogo della mostra documentaria, Biblioteca Estense di Modena, 7 febbraio-31 marzo 1980, a cura di L. Amorth, P. Di Pietro Lombardi, O. Goldoni, A. Lugli, E. Manzini, E. Mattioli, E. Milano, A. R. Venturi, Modena, Mucchi, 1981, p. 75.

Intervista a Giovanni Rabito

Giovanni Rabito, poeta e scrittore, è il figlio più «picolo» di Vincenzo e Neduzza, dopo Salvatore e Gaetano. Gli abbiamo chiesto di raccontarci qualcosa sul privato di suo padre. Ma anche tutta la vicenda dell'autobiografia di Vincenzo Rabito: le ragioni per cui non fu pubblicata negli anni '70 e il talento di scrittore e narratore di Vincenzo Rabito. Giovanni ha portato con sé a Bologna la prima versione del dattiloscritto *Fontanazza*, per renderla più leggibile: è stato il primo editor del padre e la scrittura li accomuna.

Egli intravede le potenzialità di quella storia-racconto, in cui il padre è un uomo che desidera lasciare un ricordo ai figli, il protagonista della vita che racconta e un personaggio dai tratti epici, immerso nelle vicende della storia d'Italia del Novecento. Giovanni Rabito crede fortemente nella possibilità di una sua pubblicazione. Sono gli anni del Gruppo 63, della scrittura sperimentale: la scrittura di Vincenzo Rabito, scrittura da «anafabeta» (come egli stesso si definisce nelle sue «pacene»), fatta di iperboli, con quel punto e virgola a fare di ciascuna parola una sequenza paratattica - come fossero le scene e le gesta lette nel *Guerin Meschino* distribuito ai soldati della Prima guerra mondiale - e una capacità di raccontare unica, che a tratti diviene lirica, sembra perfetta. Così, Giovanni Rabito prova con Mondadori e Rizzoli, mandando una rielaborazione: nulla da fare. Nel 2001, allora, si reca a Pieve Santo Stefano a consegnare la propria versione di *Fontanazza*. Vogliono il dattiloscritto originale di Vincenzo Rabito, su cui lavorerà Luca Ricci (da solo fino al 2003, in tandem con Evelina Santangelo dal 2003: cfr. le interviste edite sui primi numeri di «Diacritica»), fino alla pubblicazione di *Terra matta*, per Einaudi.

Giovanni Rabito, nel corso della conversazione che abbiamo avuto con lui, evidenzia il cambiamento dell'editoria italiana tra gli anni Settanta e il 2000:

un’editoria più di «consumo» e meno selettiva, capace di assorbire il colpo di un eventuale flop. *Terra matta*, invece, diverrà un caso editoriale.

Prima di dattiloscrivere Fontanazza, *Vincenzo Rabito è stato un narratore orale. Amava raccontare storie. Ce ne parla?... E a voi figli ne raccontava, da bambini?*

Un gran raccontatore orale, decisamente, da sempre! E non solo delle proprie avventure e disavventure, ma anche di quello che aveva letto. Io e i miei fratelli, per farti un esempio, fin da piccoli abbiamo conosciuto i personaggi del *Conte di Montecristo*, pur non avendo mai avuto il libro di Dumas in casa, perché mio padre, che lo aveva letto in Africa, ce lo raccontava continuamente. L’abate Faria o Cataurasso, come chiamava lui il sarto Caderousse, per me sono rimaste tra le figure archetipiche della narrativa universale!

Da grandi, a lei e ai suoi fratelli, raccontava storie personali, aneddoti esilaranti che non siano magari in Terra matta*? Che tipo era? Quale elemento caratteriale era la sua peculiarità: ironia, sarcasmo, irruenza, vitalità, forza di volontà, tenerezza? Che rapporto aveva con la fede?*

Da grandi si parlava naturalmente di cose da grandi, di cronaca familiare sopratutto, della scuola o del lavoro (quando è arrivato il lavoro) o di politica anche, perché era un attento lettore di giornali, e ascoltatore di giornali radio, telegiornali (lo chiamava: *u comunicatu*!) e programmi giornalistici d’attualità. Era bravissimo a fare battute, sempre con tranquillità, però, e sorriso sulla bocca; sarcasmo pochissimo, ironia moltissima. Direi che la sua virtù maggiore era la pazienza. Sapeva ascoltare ed era assai tollerante. Con noi figli, poi, è stato un padre liberalissimo: potevamo e abbiamo fatto quello che ci è parso e piaciuto. L’unico punto a cui teneva molto, e sul quale insisteva anche pesantemente, era la scuola: dovevamo studiare e andare all’università *etc*.

La fede non lo interessava per niente. Mia madre ogni tanto a messa ci andava, ma lui mai. Il "dopo la morte" lo vedeva come una cosa molto terra-terra: dove uno viene messo (ragion per cui per prima cosa da vecchio s'è comprato una tomba buona al cimitero del paese!) e cosa gli altri diranno di te una volta che non ci sei più (Vincenzo Rabito è stato un buon uomo, un buon padre di famiglia *etc.*). Era una specie di materialista agnostico, insomma, con qualche sfumatura di primitivismo magico, come per esempio l'attaccamento speciale per la Madonna di Gulfi, patrona di Chiaramonte. Ma questo attaccamento, proprio alla statua e alla santina della Madonna, noi chiaramontani, in un verso o nell'altro, lo abbiamo tutti! Forse, più campanilismo che primitivismo, chissà!

Poi arrivò la Lettera 22, comprata per lei che è appassionato di scrittura. Ma iniziò a usarla lui. Era un rito quotidiano quello della scrittura?

L'avevo comprata io con i miei risparmi, per battere a macchina le mie poesie. Quando, poi, andai a studiare a Messina, nel 1967, l'ha cominciata a usare lui e, quando mi sono trasferito a Bologna, nel 1968, l'ha ereditata definitivamente. Sì, quello della scrittura credo fosse un rito quotidiano, o quasi.

Vi siete resi conto di cosa stesse facendo? Ci racconta questo corpo a corpo con la scrittura?

Beh, certamente io lo sapevo, e lui sapeva che io sapevo. Ma, negli anni Settanta, ci andavo pochissimo a Ragusa e, quindi, ho dei ricordi vaghi del suo corpo a corpo con la macchina da scrivere. I miei fratelli, anche loro, erano sposati e, quando lo andavano a trovare, in loro presenza sono sicuro che tutto avrebbe fatto tranne che scrivere. Quindi, anche se hanno visto la stanza dove scriveva o l'enorme catasta di fogli e quaderni che si accumulavano, non ci hanno fatto caso, o magari hanno classificato il tutto come un innocuo passatempo. Mia madre, del resto, detestava quello che faceva o diceva mio padre; quindi, lo ignorava e, dopo la sua morte, ha pensato bene di buttare tutto il contenuto della stanza nell'immondizia,

macchina da scrivere compresa. I dattiloscritti, se non li avessi presi con me, avrebbero fatto la stessa fine!

Suo padre ha raccontato la propria vita nelle 1027 «pacene» di Fontanazza. *Poi lei ha portato i quaderni a Bologna. Erano gli anni ’70. Ci racconta la sua gioventù: l’Università, la scrittura, la politica? Com’era l’Italia di quegli anni? E, in mezzo a tutto questo, i tentativi di fare delle versioni italianizzate di* Fontanazza...

Ho fatto un anno di Giurisprudenza a Messina e, poi, mi sono trasferito a Bologna perché avevo pubblicato un libro di poesie con un amico che faceva l’editore lì. Certo, tutto m’interessava in quegli anni tranne che la Giurisprudenza. Mi sono messo a convivere con una donna molto più grande di me e insieme abbiamo fatto “cose da pazzi”, come si dice: tipo attraversare il Sahara con la macchina, per andare in Angola. Frequentavo molti ambienti letterari underground, legati in qualche modo alla Neo-Avanguardia e al Gruppo 63, pubblicavo poesie su riviste tipo «Technè» o «Marcatrè» e naturalmente facevo anche politica di tipo extraparlamentare: di sinistra, per intenderci.

Mi davo anche da fare per spingere *Fontanazza*, nel quale credevo. A Milano, lo feci vedere a qualche “intellettuale” immischiato nel business dell’editoria importante, tipo Mondadori o Rizzoli, ottenendo risposte sempre entusiaste sul contenuto del libro, sì, ma negative riguardo a una possibile collocazione. Poi, io e la mia donna abbiamo deciso di aprire un negozio d’antiquariato orientale a Bologna: andavamo su e giù dall’India, con la macchina, via Persia e Afghanistan (allora c’erano il Re, in Afghanistan, e l’hashish, che c’è ancora, e in Persia c’era lo Shà!), e quindi ci veniva facile reperire il materiale. L’università, a quel punto (1976), con gran disperazione di mio padre, era tramontata del tutto!

Secondo lei, perché negli anni ’70 le versioni di Fontanazza *che fece non interessarono gli editori, mentre nel 2000 il lavoro di Luca Ricci ha suscitato l’interesse di Einaudi?*

Non saprei dire esattamente. Probabilmente ci troviamo di fronte al classico caso del trovarsi nel posto giusto al momento giusto. Una riflessione, comunque, la farei. Allora, sembrava ci fossero come due linee antitetiche nell'editoria italiana: una esclusivamente di prodotti di elevato livello culturale, e una di normale consumo. Einaudi, per dire, pubblicava libri solo per gli intellettuali (che erano tanti), mentre Mondadori o Rizzoli classici e gialli per la massa. Tutto sommato, però, la produzione di libri era assai inferiore ad adesso; di conseguenza, lo spazio per pubblicare era più ristretto e c'erano molte meno possibilità di collocazione per un libro difficile e complesso come quello di mio padre. Poi, è sopravvenuta una crescita abnorme, ma anche un livellamento generale, e tutta l'editoria è diventata di consumo. A parte quella universitaria, specialistica e altamente intellettuale, il resto anche adesso deve obbedire all'imperativo delle vendite assicurate. L'Einaudi che tutti conosciamo non è più l'Einaudi di Pavese o di Calvino: deve aver pensato (con la testa di Paola Gallo, capo dipartimento della narrativa italiana) a una specie di rischio calcolato. *Terra Matta*, dopotutto, come vincitore del Premio Pieve, tremila copie le vendeva di sicuro: quindi, un flop completo non sarebbe stato comunque. Inoltre, il testo era decisamente interessante, con la storia d'Italia *etc.*: perché non provare? E, alla fine, bisogna dire che tanto male non è andata, con circa quarantamila copie ufficialmente vendute!

Come ci si sente a essere stato il primo destinatario, assieme a Salvatore e Gaetano, di quel dattiloscritto? C'era un'affinità elettiva con suo padre? Solo la passione per la scrittura, o per via di aspetti del carattere?

Difficile rispondere a questa domanda. E bisognerebbe anche distinguere tra prima e dopo il "successo"... Per i miei fratelli è stato senz'altro uno shock più forte del mio quello di scoprire un padre scrittore di "successo" e sono stati costretti in qualche modo a rivederlo sotto un altro occhio... Senz'altro, io ho in comune con lui la passione dello scrivere: è indubbio. Ma mio padre aveva altre qualità che io non ho

e che, invece, ha mio fratello Turi: la tenacia e l'amore per il lavoro, per esempio, o la capacità di portare i soldi a casa.

Suo padre nelle sue «pacene» la definisce «pazzo» e «stuorto»: aveva ragione?

Decisamente!

Il passaggio di testimone di quel dattiloscritto fu silenzioso. Fu lei a prenderlo con sé, di propria iniziativa? Suo padre non gli chiese mai che fine avessero fatto i suoi quaderni? Forse, sperava che lei diventasse veicolo per tramandare quella storia? Fino ad arrivare al pubblico?

Lo presi di mia iniziativa, ma mio padre lo sapeva e ne fu molto contento. Lo dice anche espressamente nel secondo memoriale. A quanto sostiene, gli avevo promesso che avrei riscritto la parte riguardante la Prima guerra, per pubblicarla in qualche modo. Questo lo rese molto felice, eppure negli anni seguenti non mi chiese mai che cosa ne era stato di quel progetto o dove erano andati a finire i suoi quaderni. Come saprai, aveva ricominciato a scrivere tutta la propria vita, dal principio, e questo evidentemente gli bastava!

Ci racconta la collaborazione, via mail dall'Australia, con Luca Ricci che ha lavorato su Fontanazza *fino alla pubblicazione di* Terra matta*?*

Luca è stato bravissimo, prima a trovare il finanziamento per poter lavorare sul dattiloscritto (ha impiegato un paio d'anni, diciamo dal 2001 al 2003) e, poi, a darsi da fare per riuscire a trovare l'editore giusto, e alla fine l'ha trovato. In quei due anni abbiamo avuto contatti email quasi quotidiani. Mi mandava le frasi che non capiva, con i luoghi e le persone di Chiaramonte *etc*., e io cercavo di illuminarlo. Poi, Einaudi ha deciso di far fare l'editing ad Evelina Santangelo e sono passati altri tre anni. Il libro, come sai, è uscito nel 2007!

In questi dieci anni, Terra matta *è stato libro, poi rappresentazione teatrale, ora docufilm. Ha messo in moto un circuito storico-etnografico con "Progetto Terra matta" e "L'Archivio degli Iblei".* Fontanazza *è diventato una delle autobiografie-simbolo dell'Archivio diaristico nazionale a Pieve Santo Stefano. A suo avviso, qual è il segreto del successo di* Terra matta*? I fatti storici raccontati? Le molte vite vissute da Vincenzo Rabito? La narrazione-fiume in una lingua fatta di* cuntu *siciliano, dialetto, italianizzazioni?*

Il discorso sarebbe lungo, perché se n'è parlato e si è scritto già molto sulle qualità di questo libro: tra poco addirittura uscirà un fascicolo della rivista accademica internazionale «J.M.I.S.» («Journal of Modern Italian Studies»), in inglese, tutto dedicato al fenomeno Vincenzo Rabito/*Terra Matta*. Quale il segreto? Un po' di tutte queste cose direi: le indubbie qualità narrative dello scrittore; la lingua inusitata, ma efficacissima; il contenuto documentario che così bene ci fa conoscere una vita «molto maltratata e molto desprezzata», intrecciata per giunta con gli eventi più significativi della storia italiana del Novecento; la morale (o il messaggio, come si diceva una volta) che viene fuori da tutta la storia, dalla tenacia e capacità di sopravvivenza fino all'amore appassionato per la famiglia e per i figli... Ancora all'inizio è, comunque, l'iter per una valutazione critica più stringente e precisa dal punto di vista più specificamente letterario!

Cosa c'è di diverso, invece, nella seconda versione dattiloscritta da suo padre, negli anni in cui lei portò Fontanazza *a Bologna?*

Parecchie sono le differenze. In generale, si può dire che nella prima versione mio padre sia stato molto più spontaneo e istintivo. La sua intenzione era semplicemente quella di mettere per iscritto l'autobiografia di un uomo, cercando di capire il valore e il significato della sua esistenza. Insomma, voleva dire al mondo, o a noi figli sopratutto, chi era Vincenzo Rabito! Nella seconda versione, invece, si è già scoperto scrittore. Ama scrivere e raccontare, e quindi cerca a modo suo di "romanzare" un poco di più la propria vita, aggiungendo dettagli o modificando

addirittura dei fatti: tutto allo scopo di intrattenere o divertire un eventuale lettore. «Quel bugiardo innocente», insomma, di cui si parla in *Mimesis* di Auerbach a proposito di Omero, «che mente per dar piacere e con la sua vita saporosa e colorita allieta il lettore e ne cattura la simpatia». Un vero scrittore, per concludere, che arricchisce l'esperienza con i ricami e le giravolte tipiche del romanzesco. Un romanzesco, in questo caso, del tutto picaresco e primitivo, "cantastoriesco" e teatrale, infarcito dei sentimenti di base del popolo siciliano, quali la gelosia, la vendetta, l'invidia, l'odio per il sopruso dei potenti, ma anche la generosità e la solidarietà, la "fratanza", la "comparata", l'abbraccio col compaesano.

Enzo Fragapane

Parole-chiave: autobiografia, Einaudi, *Fontanazza*, Rabito, *Terra matta*.

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN-05: Letteratura spagnola
- L-LIN-06: Lingue e letterature ispano-americane
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola

- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese

- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese

- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

Una Casa a misura di traduttore. Intervista a Simona Cives, responsabile della Casa delle Traduzioni di Roma

Come e quando nasce l'idea di una biblioteca dedicata allo studio e alla pratica della traduzione a Roma?

Nel 2003 Velia Scurria, moglie del poeta siciliano Armando Patti, decide di donare alle Biblioteche di Roma la sua casa, situata al centro di Roma, per destinarla alla creazione di un centro specializzato sulla traduzione. Il progetto si ispira al modello delle undici Case del traduttore, già presenti in Europa, che offrono ai traduttori una biblioteca specializzata e una residenza. La Casa delle Traduzioni ha aperto le sue porte al pubblico nel 2011, ma già dagli anni immediatamente precedenti aveva iniziato ad aggregare intorno a sé una comunità di professionisti, organizzando incontri di sensibilizzazione sul ruolo del traduttore e di approfondimento sulle tematiche del mestiere.

La Casa delle Traduzioni: la scelta del plurale rimanda idealmente alla pluralità di versioni che si possono dare di uno stesso testo. Casualità o scelta?

Il nome rimanda a una scelta deliberata che vuole fare di questa biblioteca un luogo aperto e inclusivo. Un luogo dove traduttori da tutto il mondo e professionisti della letteratura di ogni provenienza possano incontrarsi, lavorare, formare e formarsi. Ogni contributo è gradito e le diverse figure professionali, come i diversi approcci a un testo, sono senza dubbio un prezioso arricchimento.

La Casa delle Traduzioni è una foresteria che ospita traduttori stranieri e fa parte della rete Récit*: ci spiega meglio? Quali attività include?*

La residenza della Casa delle Traduzioni è dedicata ai traduttori editoriali, in particolare ai traduttori dall'italiano, con l'obiettivo di offrire al traduttore uno spazio

di lavoro sereno e qualificato e di promuovere la diffusione della letteratura italiana all'estero. In questi anni la Casa delle Traduzioni ha ospitato molti traduttori provenienti da ogni parte del mondo, e spesso è capitato che gli stessi abbiano tenuto incontri pubblici presso la nostra biblioteca. Sono sicuramente da ricordare, tra i più assidui, Marguerite Pozzoli, Jan van der Haar, Manon Smits, Caroline Maldonado, Mimoza Hisa, e anche, per la loro esperienza e la varietà delle nazionalità, Brian Nelson, Christine Ammann, Carme Arenas, Elizabeth Harris, Yond Boeke, Brigid Maher, Anna Wasilewska, Tommy Watts, Diana Kastrati, Anna Casassas Figueras, Pietha de Voogd, Mieke Geuzebroek e molti altri.

La Casa delle Traduzioni fa parte della rete *RÉCIT - Réseau Européen des Centres Internationaux de Traducteurs littéraires*, la rete europea delle Case del traduttore presenti nei diversi paesi europei, di cui nel 2014 ha assunto anche la segreteria. Lavorare insieme significa rafforzare l'identità europea delle case e dei collegi e moltiplicare la capacità dei singoli centri di promuovere la mobilità del traduttore editoriale. In questa prospettiva, giocano un ruolo fondamentale i progetti finanziati dall'Unione europea, quali la *Fabrique européenne des traducteurs*, un programma di laboratori da varie lingue che è stato svolto presso diverse sedi in Europa.

Lei ha uno sguardo privilegiato sulla comunità dei traduttori in Italia. A suo avviso quali sono i mutamenti più rilevanti degli ultimi anni? E che cosa ha notato sull'evoluzione di questa figura?

Nel corso di questi ultimi anni si sono andati moltiplicando i luoghi e le attività culturali dedicati al tema della traduzione e certamente è cresciuta la sensibilità sul ruolo cruciale del traduttore all'interno della filiera editoriale e sulla sua dignità di autore, così come è riconosciuto dalla legge 633 del 1941. A fronte di questi cambiamenti positivi, si è invece registrata un'ulteriore diminuzione del numero già esiguo dei lettori in Italia, con inevitabili ricadute negative sul mercato editoriale e in particolare sul fronte della traduzione. Dato il calo della domanda, gli editori

pubblicano meno libri in traduzione perché più costosi e, di conseguenza, si riducono le possibilità di lavoro per una categoria professionale già angariata da tariffe a cartella spesso miserabili.

Alcuni dei maggiori traduttori letterari italiani tengono stabilmente presso la Casa delle Traduzioni seminari e workshop sugli aspetti più vari della traduzione editoriale: quali le tematiche più frequenti?

Il punto di forza della Casa delle Traduzioni è costituito proprio dalle attività culturali, varie e numerose: presentazioni di novità editoriali, seminari, ma soprattutto laboratori di traduzione realizzati in una prospettiva di *lifelong learning*, con il coinvolgimento di traduttori professionali di grandissima esperienza: Ilide Carmignani, Ada Vigliani, Yasmina Melaouah, Franca Cavagnoli, Daniele Petruccioli, Paola Mazzarelli e tanti altri. Generalmente la programmazione dei laboratori è organizzata per aree linguistiche; nel corso dei seminari, invece, possono essere affrontate tematiche diverse, quali la traduzione della letteratura di genere, la traduzione dei classici ecc.

Parte integrante delle attività svolte nella biblioteca che dirige riguarda la presentazione di libri e riviste dedicate alla traduzione: conferma l'interesse crescente negli ultimi anni verso questa tematica?

Certamente l'interesse per il tema della traduzione è cresciuto: lo dimostrano il gran numero di manifestazioni culturali dedicate alla traduzione, dalle Giornate della traduzione letteraria di Urbino alle varie sezioni sul tema create all'interno delle fiere librarie. Negli anni, inoltre, hanno visto la luce molte riviste online quali «N.d.T. – La nota del traduttore», «Intralinea», «Strade Magazine», «Tradurre» e, naturalmente, anche «Diacritica», con la sua rubrica sul tema della traduzione.

La Casa delle Traduzioni possiede fondi, traduzioni importanti e alcune edizioni particolari. Quali?

La Casa delle Traduzioni, in quanto biblioteca di pubblica lettura appartenente alla rete delle Biblioteche di Roma, offre a tutti gli utenti un servizio di consultazione e di prestito che si fonda su un patrimonio bibliografico di oltre un milione di volumi. Allo stesso tempo la sua collezione risponde a un livello di specializzazione piuttosto alto: dizionari monolingui e bilingui, dizionari tecnici, saggi e manuali di traduzione, testi tradotti. La biblioteca possiede anche il prezioso fondo "Elsa Morante", una raccolta di traduzioni in varie lingue dei libri della scrittrice romana, donate da Carlo Cecchi, cui si sono andate associando, nel tempo, altre raccolte, come le traduzioni dei libri di Vitaliano Brancati, donate dalla figlia dello scrittore, e le traduzioni di Milena Agus, dono della casa editrice Nottetempo. Ogni stanza, poi, ospita foto di scrittori italiani donate dal fotografo Rino Bianchi.

Presso la Casa delle Traduzioni è attivo anche uno Sportello Orientamento. Di cosa si tratta?

Lo "Sportello di orientamento alla professione di traduttore letterario" è un servizio curato da Marina Rullo, fondatrice del network per traduttori editoriali Biblit. È un servizio di consulenza con cadenza mensile che ha lo scopo di offrire ad aspiranti traduttori e professionisti una panoramica sugli aspetti principali della professione. È diventato un punto di riferimento regolare a Roma e non solo, poiché fornisce una consulenza personalizzata in base alle esigenze specifiche di ciascun richiedente.

Quali attività ha in serbo la casa delle Traduzioni per gli studenti e i professionisti del settore a partire da quest'autunno?

Il programma per l'autunno è assai ricco: laboratori di traduzione dal tedesco, dal portoghese e dal francese, seminari sulla traduzione della letteratura teatrale in collaborazione con il Cendic, il Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana, e la rassegna "In altre parole", presentazioni di novità editoriali e molti ospiti di varie

nazionalità in residenza, oltre all'appuntamento mensile con lo Sportello di orientamento.

Ilaria Piperno

Parole-chiave: traduzione, Casa delle traduzioni Roma, traduttore editoriale

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche.

Antoni Libera,
La Toccata in do maggiore,
traduzione dal polacco di Vera Verdiani,
Palermo, Sellerio, 2015, pp. 120, eu 10,
ISBN 9788838933226

La Toccata in do maggiore del polacco Antoni Libera, che Sellerio ha pubblicato nella nitida traduzione di Vera Verdiani, è un racconto denso di implicazioni musicali. C'è, innanzitutto, il contesto: in vista di un esame di passaggio, l'anziano e autorevole professor Adam Plater impone a due suoi allievi, il narratore e l'amico-rivale di questi, Slavek, assieme all'aurea routine di studi e sonate di Bach, Chopin e Beethoven, la temibile *Toccata in do maggiore* scritta da Robert Schumann a diciannove anni. Il brano (l'op. 7), di cui il racconto è prodigo di esempi tratti dalla partitura, si presenta proprio come uno studio di tecnica composto da quattrocento battute in cui si martella «quasi ininterrottamente una serie di intervalli in sequenze di sedicesimi», con insidiosi problemi di coordinazione ritmica tra le due mani, e anzi sembra nato per fornire al giovane compositore un esercizio di resistenza e bravura: «Vero e proprio *tour de force* dal punto di vista tecnico e con un solo breve motivo melodico, dava l'impressione di uno studio galoppante a rotta di collo, concepito a uso e consumo della mano sinistra con particolare accentazione sul quarto e quinto dito», scrive Libera. Il racconto segue appunto i tentativi del giovane io narrante di entrare nel pezzo, di vincerne le difficoltà tecniche, di arrivare a coglierne e trasmetterne un senso che sia qualcosa di più della restituzione della pura struttura musicale.

Qui si percepisce un'altra implicazione, meno diretta: la *Toccata* di Schumann è una sorta di enigma non perché nasconda in sé un significato che va decrittato, ma proprio perché la sua natura essenzialmente tecnica sembra resistere a ogni tentativo di appropriazione che non sia quello meramente virtuosistico. Ma, appunto, il senso nascosto sta – lo si capisce pagina dopo pagina – in quello che ognuno di noi, interpreti, ascoltatori o lettori, può dare nel riconoscersi nel brano. Riconoscersi, sì, perché secondo il professor Plater (e secondo Antoni Libera, presumiamo) capire il brano significa vederlo riflettere un'immagine, sentirlo raccontare una storia; e l'immagine e la storia sono dapprima quelle del giovane Schumann, ambizioso aspirante a una carriera di virtuoso, e poi le nostre: ed è la storia di uno sforzo, di una fatica, di dedizione e frustrazione, di momenti rapidi di esaltazione e abbandono (questi ultimi corrispondono ai fugaci temi cantabili che appaiono qua e là, subito inghiottiti dall'implacabile meccanismo a orologeria delle cascate di sedicesimi). L'immagine riflessa è la nostra, quella di giovani o non più giovani messi alla prova per tutta la vita. «È un'opera speciale», dice Plater. «Una novelletta per pianoforte sull'arte del pianoforte. Una musica che parla del pianista, un ritratto sonoro che ne esprime la vita e il destino».

Nel testo di Antoni Libera si affronta, insomma, il problema dell'interpretazione musicale: che viene risolto non solo come un rispecchiamento (delle aspirazioni e in definitiva della vita) dell'esecutore nelle intenzioni del compositore, ma anche, e direi soprattutto, come un "racconto", un "ritratto", una "biografia". Per fortuna, nel testo vengono abbandonate subito constatazioni ingenue come quella espressa, di malavoglia, dall'io narrante, secondo cui il modo maggiore, anzi il do maggiore, «benché esprima una gioia a dir poco fragorosa, in realtà è stranamente triste». La storia della musica trabocca di esempi a conferma di quest'apparente ossimoro. L'interpretazione è faccenda più complessa: ha, secondo Libera, una dimensione narrativa (biografica, soprattutto autobiografica), e questo vale tanto più quanto più il brano musicale resiste a ogni facile lettura, presentandosi come un'architettura di puri suoni che si risolve in sé, come l'op. 7 schumanniana.

Interpretare è raccontare se stessi dopo essersi riconosciuti: visione accattivante, che di sicuro funziona sulla pagina scritta, ma che, forse, in una sala da concerto può dare risultati eccelsi solo se è eccelso l'interprete – non se è un buon affabulatore in musica. Può addirittura venire il sospetto che voler risolvere la composizione musicale in un racconto criptato sia l'equivalente di una sorta di pareidolìa, quel fenomeno che spinge l'uomo a riconoscere tratti umani là dove non ci sono. In ogni caso, nel romanzo il procedimento funziona, e funziona egregiamente (potremmo dire) anche nella didattica musicale, a giudicare dalla forza persuasiva degli esempi addotti dal professor Plater ai suoi allievi.

Interpretare (ecco un'altra implicazione del breve romanzo di Antoni Libera) è anche confrontarsi, e non solo con l'autore del brano, ma anche con tutti coloro che hanno eseguito e eseguono e eseguiranno quel brano: e anche con i tanti se stessi, l'impacciato e incerto se stesso degli inizi, il se stesso dopo settimane di studio e di ascolto, il se stesso dopo anni di oblio (per non parlare del confronto tra il se stesso nella quiete monacale della propria stanza e quello teso e agitato davanti alla commissione d'esame).

Nel racconto di Libera, l'io narrante è condizionato, nella propria ricerca di un varco per penetrare nel brano di Schumann, prima dall'esecuzione dal vivo del maestro Plater, fluida, «regolare come un orologio», al punto da ricordare «un treno, anzi una locomotiva che corresse a tutto vapore» (ormai siamo abituati a questi arditi intrecci di similitudini nella resa a parole della musica). Segue la scoperta, in vecchie registrazioni, dell'interpretazione di Richter, assai più dinamica, uniforme ed espressiva nelle parti liriche (il narratore si abbevererà a questa fonte al punto che Plater, dopo averne ascoltato l'esecuzione, gli rinfaccerà di aver fatto la parodia della lettura di Richter). In mezzo a tutto questo c'è il confronto continuo con l'amico-rivale, quello Slavek B. assai più dotato tecnicamente, anche più ambizioso e sfrontato (nella sua esecuzione, condotta «a velocità inaudita, … i sedicesimi che gli volavano sotto le dita ricordavano più un trillo che il martellio di una locomotiva in

corsa») – ma anch’egli, si scoprirà, smarrito dinanzi a qualcosa che continua a sfuggire, e alla fine disilluso.

Il racconto di Antoni Libera, infine, esprime bene la quotidianità dell’uomo di musica: la vita fatta di routine, di ore di studio che si sommano come stazioni di una Via Crucis, di tentativi di raggiungimento di un livello ideale nelle performance; tensione, paura, frustrazione, gelosia, ammirazione, attimi di rilevazione improvvisa, senso di inadeguatezza interrotto da esaltazioni quasi infantili – soprattutto lavoro e fatica, intellettuale e fisica. È stata anche la storia del giovane Schumann, e continua a essere quella raccontata nella *Toccata in do maggiore*.

Claudio Morandini

Maurizio Cotrona,

Primo,

Roma, Gallucci HD, 2015, pp. 192, eu 16,

ISBN 9788861458758

Nel romanzo *Primo*, Maurizio Cotrona illustra le reazioni di una famiglia composta dal padre Giacomo, dalla madre, dal primogenito Luca, all'arrivo del secondogenito, Primo appunto – e già la scelta del nome implica dinamiche insolite. Primo è fagocitante sin dalla nascita. Il parto riduce la madre all'ombra di se stessa, in una visione iperbolica della depressione *post partum*; agonizzante, la madre si oppone alla vitalità intrattenibile del figlioletto, se ne ritrae, rallenta fin quasi all'immobilità i gesti, si rifugia nell'ombra della camera. Invece Giacomo, che ha la tendenza a programmare ogni cosa per sé e per gli altri, investe tutto nel nuovo arrivato, in cui vuole realizzare il capolavoro pedagogico che non gli è riuscito con il primogenito; ma il dramma è che vuole farlo in un mondo che non ha futuro, in un'epoca di declino e imbarbarimento in cui tutto si frantuma contro l'assenza di prospettive.

A questo proposito, in certe pagine può scattare in certi lettori una sorta di "allarme-distopia": l'autore dissemina, va detto con una certa parsimonia, i segnali di decadimento della civiltà occidentale, ambientando le vicende molto private della famigliola dei protagonisti in un futuro prossimo che è la versione esasperata e degradata del nostro presente. Sembra, a momenti, di seguire le vicende dei vicini di casa dei personaggi di *XXI secolo* di Paolo Zardi (Neo, 2014). Forse *Primo* non avrebbe bisogno di questa ambientazione pre-apocalittica, che rischia anzi di smorzare l'effetto perturbante delle vicende private.

All’inizio Primo è vitale, curioso, anche violento. Per fortuna Cotrona non fa di lui un “baby killer” (qualcuno ricorderà il film di Larry Cohen *It’s Alive* del 1973, meritevole essenzialmente per la colonna sonora di Bernard Herrmann); e nemmeno lo rende un troll devastante in una famiglia impotente a gestire le crisi come Embrun, la bambina maliziosa, oggettivamente inquietante e perfino carica di allusioni demonologiche raccontata da Stéphanie Hochet nel romanzo inedito in Italia *L’Apocalypse selon Embrun* (Stock, 2004). Cotrona, piuttosto, enfatizza i comportamenti naturali di un bambino: sono gli altri a leggerli ora come manifestazioni di una natura imperiosa e affascinante, ora come irresistibili tattiche di seduzione infantile, ora come pulsioni distruttive e fuori da ogni canone, tese a ottenere lo status di capobranco (*nomen omen*). Superometto animato dal solo principio del piacere, esuberante Pantagruel del ceto medio, Primo è padrone dei propri mezzi (anche del pianto, di cui sfrutta la forza dirompente sugli altri) e acquisisce via via consapevolezza di questa sua forza.

Il fratello Luca, lungi dall’essere geloso (e questo è un dato originale, interessante), è affascinato dall’energia del fratellino, attratto dal rapporto di questi con le cose, dai suoi esercizi di dominio del mondo. Luca vede in Primo ciò che a lui non è concesso. Primo diventa l’eroe (il piccolo supereroe) dei suoi giochi solitari, alimenta le sue fantasie, popola i suoi sogni; delle gesta di Primo Luca diventa l’aedo. La mancanza della madre, il vuoto d’amore lasciato dall’inerzia malata di Anna alle iniziative del marito, accentua e aggrava la crisi. Luca ne soffre particolarmente: e il legame straordinariamente stretto e solido con Primo, scevro di ogni gelosia infantile, nasce anche dal bisogno di trovare un altro sbocco al proprio bisogno di trasmettere e ricevere amore. E, quando si adatta alla visione di Luca, la scrittura di Cotrona è spesso lirica: e rievoca quella capacità naturalmente poetica che è riconosciuta al fanciullo di mescolare immagini, sensazioni, quello sguardo sensuale e colmo di stupore e quell’approccio sinestetico alle cose che non fa economie e si preoccupa poco degli intorbidamenti e dei rallentamenti.

Cotrona sa evitare le insidie della situazione e, proprio quando il suo romanzo sembra assestarsi sull'osservazione ossessiva dello sconvolgimento familiare per effetto del nuovo arrivato, ecco che prende direzioni diverse, spinge i personaggi all'esterno e li costringe a muoversi in quel mondo ostile e distopico che nella prima parte era apparso per cenni. Qui, a partire dalla fuga di Luca e Primo dalla casa rassicurante e soffocante, il modello sembra essere quello di *The Night of the Hunter* di Davis Grubb, o del visionario film che ne ha tratto Charles Laughton nel 1955. Soli in un mondo ostile – ma forse non così ostile come si vorrebbe credere –, i due bambini affrontano un viaggio iniziatico, a metà tra veglia e sogno.

Siamo penetrati, insomma, nelle sezioni successive del romanzo di Cotrona, che sviluppa in modo non scontato le premesse e depista salutarmente il lettore – non è Primo a sfaldare la famiglia in cui è nato. Sono i membri stessi della famiglia che si autodistruggono, a partire dal padre e dalla madre, prigionieri di convenzioni e del loro ruolo, a casa e al lavoro. Afflitti da una spaventosa fragilità, i genitori (soprattutto Giacomo, così apparentemente fiducioso che programmare e calcolare tenga a bada l'angoscia del caos) finiscono per andare in pezzi: la madre implode, paralizzandosi in una catatonia che la riduce a una larva; il padre esplode, drammaticamente, anche tragicomicamente, in scatti di violenza allucinatoria che provocheranno la fuga dei figli. Sono entrambi personaggi emblematici di fallimenti culturali: attraverso il loro tracollo ci vengono raccontati l'inadeguatezza dei ruoli tradizionali e lo sfaldarsi dell'istituzione familiare e, di riflesso, di un'intera società. E, a dire il vero, non importa molto che alla fine, ognuno per conto suo, padre e madre recuperino un po' di consapevolezza e reagiscano – con paura, con amore, anche con un po' di coraggio, finalmente – alla scomparsa dei figli e al ricovero di questi in ospedale. Sentiamo che comunque il legame vero, quello più solido, anche eroico, è quello che si è instaurato tra i due fratellini, che all'occorrenza sanno proteggersi da soli e sono in grado di stringere alleanze inaspettate per difendersi dagli agguati del mondo.

Claudio Morandini

FILM

Sangue del mio sangue (2015), di Marco Bellocchio, con Roberto Herlitzka, Pier Giorgio Bellocchio, Filippo Timi, Alba Rohrwacher, Federica Fracassi, Lidiya Liberman, e Fausto Russo Alesi, musica di Carlo Crivelli

Bruciano i tuoi occhi
si specchiano nei miei
e mentre tutto cambia
noi, restiamo noi.

(Cristiano De Andrè, *Sangue del mio sangue*)

Un film interessante.

Nonostante la lentezza, il nuovo film di Marco Bellocchio si fa seguire fino alla fine, anche senza pausa.

Il titolo sembra alludere, più che al contenuto o alla trama, a una storia personale di Bellocchio, che coinvolge nella pellicola ben tre famigliari (Pier Giorgio, Elena e Alberto) e ambienta il film nella propria patria natale, Bobbio, cittadina in provincia di Piacenza nota anche per le sue antiche Carceri e per il Ponte Gobbo (o Ponte del Diavolo) sul Trebbia.

La temporalità del film non è lineare: vi è un'alternanza di epoche, iniziando la narrazione in epoca secentesca, approdando, poi, alla contemporaneità, e terminando con un rapido ritorno al Seicento seguito ancora una volta dalla chiusa sull'oggi, in un'accelerazione sempre più concitata.

Direi che le prime associazioni mentali piuttosto scontate per lo spettatore sono con alcuni personaggi manzoniani, quali la Monaca di Monza, il suo amante Egidio, il Cardinale Borromeo; e soprattutto con la pittura dell'epoca, in particolar modo con

tanto Caravaggio (una scena a tavola, coi personaggi baciati dalla luce dorata delle candele, è evidentemente caravaggesca), ma anche con certa pittura fiamminga e col Mantegna del *Cristo morto*.

Il fascino del film risiede anche nel suo essere sfuggente: non se ne comprende appieno, né immediatamente, il significato. Di certo, è giocato sul ricorrere del doppio; e inquieta quel suo indagare una dimensione a metà strada tra la vita e la morte: la dimensione di Benedetta (mai nome fu più antinomico e paradossale), murata viva e, quindi, insieme, "ancora" e "non più" in vita; e quella dell'anziano conte Basta, che le fa da specchio, essendo vivente (ma la sua effigie nella foto con le ragazze sembra essere solo una lama di luce), ma contemporaneamente partecipando della dimensione del vampiro, perché di fatto volontariamente "murato vivo" all'interno delle mura delle carceri di Bobbio, in fuga dalla moglie, dai propri obblighi fiscali e dall'evoluzione della società e dei costumi che sono "fuori", che egli tenta di arginare, specie per quanto concerne il progresso tecnologico, proibendo l'uso di cellulari e la connessione alla rete nell'ambito delle stanze da lui abitate all'interno del complesso carcerario.

Il doppio viene indagato anche nella sua dimensione prettamente fisica, nella straordinaria somiglianza tra i due fratelli (gemelli) Federico e Filippo, al punto tale che a un tratto lo spettatore non riesce più a distinguere di quale dei due si stia raccontando la storia, arrivando a chiedersi se non sia stato effettuato uno scambio di persona (scavando nella biografia di Bellocchio, si scopre anche del suo doloroso passato, segnato proprio dal suicidio del fratello gemello). Gemelle appaiono anche le movenze delle due donne che abitano la casa nella quale dimorava Filippo e che, dopo molta solitudine, vengono risvegliate nella loro femminilità a lungo repressa dalla presenza del giovane Federico: le due sorelle si sostengono a vicenda nel tentativo di attingere al piacere che quella presenza maschile rappresenta e, in questa ricerca della Bellezza («Com'è bello!», esclama, sognante, la più giovane, contemplando Federico mentre dorme), si fanno via via più audaci, liberandosi progressivamente di fermagli per capelli, lacci e costrizioni, in un anelito alla libertà

che proprio Federico inaugura, invitandole a bere del vino e a raccontargli dei loro momenti di evasione ludica dalla realtà quotidiana.

Del Seicento vengono rievocati svariati tratti caratteristici, con allusioni storiche e storico-letterarie: la biforcazione prettamente maschile tra una “scelta” di vita da guerriero e una da ecclesiastico; l’ambiguità e la difficoltà della condizione femminile, in bilico tra la sottomissione all’uomo, la più o meno indotta monacazione e devozione a Dio, le accuse di stregoneria; la disinvolta leggerezza con cui si adoperavano strumenti di tortura, nell’indifferenza totale per le sofferenze altrui, e nell’assoluta presunzione di saper sempre interpretare i segnali della presenza di Satana o dell’illuminante grazia divina.

La manzoniana *Storia della colonna infame* sembra riecheggiare a tratti nelle inquadrature di Bellocchio (e di certo le varie pellicole a essa dedicate hanno offerto più di qualche spunto al regista); ma anche Victor Hugo e il suo arcidiacono Claude Frollo, con le sue ambigue pulsioni nei riguardi della zingara Esmeralda, hanno fornito numerose suggestioni al controverso rapporto tra padre Cacciapuoti e la tentatrice Benedetta, amante di entrambi i fratelli Mai. E come non rievocare anche tutta la simbologia della “rosa”, in ambito letterario, a partire da Catullo, per poi giungere alla mistica cristiana, al *Roman de la rose*, ad Ariosto, Tasso, fino al grande successo internazionale di Eco (solo per citarne alcuni)? Senza contare il fatto che quel cognome, Mai, non può non far pensare alla canzone *Ad Angelo Mai* (1820) di Leopardi (nella quale «alla stagion presente/ i polverosi chiostri/ serbaro occulti i generosi e santi/ detti degli avi […]», vv. 10-13: si dà il testo dell’edizione Salerno 1994, a cura di Gino Tellini, pp. 25-38), opera dedicata all’insigne filologo che aveva riscoperto le opere di Cicerone e degli antichi padri, i quali - nei versi leopardiani - quasi idealmente lasciano il sepolcro, per tentare di scuotere l’Italia e di risollevarla dalla sua «mediocrità» (v. 173):

[…] O scopritor famoso,
segui; risveglia i morti,
poi che dormono i vivi […]. (Vv. 175-177)

Che sia un messaggio, tra le righe, per noi italiani, che, nonostante la ricchezza e l'unicità del patrimonio paesaggistico (assai suggestive molte inquadrature di Bobbio, a mo' di cartolina), artistico e culturale, sembriamo avvolti dalla nebbia dell'inettitudine, quasi morti che camminano, e, al pari dei due fratelli Mai, come afferma Benedetta, "non abbiamo coraggio"? A proposito di "sangue del nostro sangue", Leopardi scriveva, infatti, apostrofando i nostri illustri antenati:

[…] Anime prodi,
ai tetti vostri inonorata, immonda
plebe successe; al vostro sangue è scherno
e d'opra e di parola
ogni valor; di vostre eterne ledi
né rossor più né invidia; ozio circonda
i monumenti vostri; e di viltade
siam fatti esempio alla futura etade. (Vv. 38-45)

I riferimenti alla storia locale di Bobbio sono diversi: in particolare, sarà forse utile rievocare una delle leggende sulla costruzione del cosiddetto Ponte Gobbo (chiamato così per l'irregolarità delle sue arcate), che la tradizione vuole eretto in una sola notte dal diavolo, che aveva stretto un patto con San Colombano (l'edificazione del ponte in cambio dell'anima della prima creatura che lo avrebbe attraversato) e che, gabbato dal santo (che vi aveva fatto passare sopra un animale), si era gettato nel Trebbia, causando, con la propria caduta in acqua, la deformazione del ponte stesso: questa leggenda popolare non può non essere stata tenuta presente da Bellocchio nella scena della prima prova cui viene sottoposta Benedetta (quella del tuffo nel fiume con le catene al collo) per provare la propria innocenza anche al prezzo della vita.

Il nesso tra le due dimensioni temporali non è sempre chiaro: ovviamente, tutto ruota intorno a Bobbio («Bobbio è il mondo», afferma il serafico conte Basta/Roberto Herlizka nel lungo, denso e forse troppo didascalico dialogo col dentista Quantunque/Toni Bertorelli), ma a dare continuità ai quadri ben distinti delle due diverse epoche contribuiscono alcuni temi ricorrenti, assieme alla riproposizione degli stessi attori in ruoli diversi. La contemporaneità non appare meno oscurantista dell'epoca secentesca: proprio il conte Basta rappresenta quel potere occulto cui interessa solo la propria sopravvivenza, al riparo di una corazza di cinismo che, però, nella pellicola, viene scalfita per la prima volta dall'apparire della Bellezza, rappresentata da Elena, la sorella del sedicente ispettore Federico Mai. La purezza limpida e leggiadra della fanciulla è l'unica capace di far breccia nell'animo indurito del vampiresco conte, da lungo tempo annoiato dal viso solcato dalle rughe e ombreggiato dalle occhiaie della moglie, che si consola, come una vedova allegra, ballando scompostamente in festini conditi da fiumi di alcool e frequentati anche da sedicenti folli, abituati a truffare il fisco col "giochetto" delle false invalidità.

Nel finale, il conte morirà come un vampiro accecato dalla luce dell'alba, in quella stessa sera in cui il suo cuore avrà ricominciato a battere e ad emozionarsi (e, quindi, a soffrire pene d'amore) per il candore della fanciulla appena incontrata; e la pellicola si chiuderà sulle sirene della finanza, che ha ormai scoperto tutti i raggiri con i quali mezzo paese truffava lo stato. Eppure, il vero finale è quello che conclude il secondo quadro secentesco del film, in cui un più che brizzolato Cardinale Federico Mai (il tormentato guerriero che, per redimersi, ha evidentemente seguito la stessa strada del fratello morto suicida), chiamato d'urgenza presso il Carcere nel quale Benedetta è ancora murata viva, avendo assistito al momento in cui le viene somministrata l'ostia della comunione - dopo che la squadra degli stessi muratori incanutiti che avevano innalzato il muro che l'aveva tenuta prigioniera per anni vi ha creato un varco -, viene investito e annichilito da un turbine di polvere chiara e da un potente fascio di luce bianca dal quale, in una scena dalla voluta ambiguità (in bilico tra surrealismo e realismo), emerge il candore di una Benedetta ancora giovane e

sfolgorante nella sua bellezza, nel trionfo dell’anima che si libera finalmente della prigione del corpo, spezza violentemente le catene che la trattengono sulla Terra e si dilegua, ormai libera, col sorriso enigmatico, dal sapore leonardesco, di chi ha raggiunto la consapevolezza che nulla e nessuno la può più tenere in gabbia.

Maria Panetta

Strumenti

In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.

Col quarto fascicolo della rivista, inauguriamo una nuova rubrica, "Profili", riservata a dei ritratti di personalità di spicco del mondo della cultura e dell'editoria: il titolo è un omaggio all'eclettismo e all'ironia del grande editore modenese Angelo Fortunato Formiggini, ebreo suicida durante il periodo delle leggi razziali, e in particolare alla sua fortunata collana così denominata.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/G, SPS/08, 11/C e 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN/02: Didattica delle lingue moderne

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

- SPS/01: Filosofia politica

Giangiacomo Feltrinelli (1926-1972)

Introduzione

Sarebbe impossibile, nel caso di Feltrinelli molto più che in quello di altre figure di uomini di cultura, scinderne la vita privata da quella pubblica. Le vicende che segnarono le varie tappe dell'esistenza di quest'uomo – a partire dall'infanzia fino alla tragica morte – ne determinarono il carattere, il temperamento e, dal momento della fondazione della casa editrice, anche la scelta in fatto di libri. Per questo si è deciso in questa sede di seguire l'*iter* della vita di Giangiacomo Feltrinelli, soffermandosi in particolare sui suoi rapporti con la politica a lui coeva, a partire da quelli con il Pci, di cui fu militante indisciplinato, in quanto animo ribelle, autonomo e spirito libero.

La famiglia, l'infanzia

Giangiacomo Feltrinelli nacque a Milano il 19 giugno 1926 in una famiglia ricca, originaria di Feltre, un comune di ventimila anime in provincia di Belluno. La storia imprenditoriale della famiglia iniziò nella seconda metà dell'Ottocento, negli anni della prima esplosione edilizia e ferroviaria, quando la falegnameria Feltrinelli s'impose sulle altre e nel 1857 si trasferì a Milano, cavalcando il *boom* industriale che interessò la città.

Gli affari andarono bene e, poi, sempre meglio, tanto che nel 1889 vide anche la luce la Banca Feltrinelli, che ben presto s'impose a livello nazionale per aver finanziato l'attività della prima società elettrica italiana, la Edison. In pochi anni, le attività della famiglia Feltrinelli si espansero a macchia d'olio, toccando praticamente ogni fronte dell'imprenditoria, tanto che, quando Giacomo (fratello di Carlo, il padre

di Giangiacomo) morì nel 1913, sui giornali uscì la notizia che se ne era andato «l'uomo più ricco di Milano»[1].

Carlo prese, allora, le redini e nel tempo divenne presidente e consigliere dell'amministrazione di molte società, in particolare della Edison (1930-1935) e del Credito Italiano (1928-1935), del quale la Banca Unione era il maggiore azionista. Durante il periodo del regime, inoltre, alcuni aneddoti lo riguardarono: si sa, ad esempio, che la polizia fascista chiese nel luglio del 1927 al prefetto di Milano informazioni su di lui, poiché c'era stata una soffiata che lo dipingeva colpevole di aver ironizzato su alcune scelte del governo Mussolini. Si diceva che avesse espresso i propri dubbi circa la manovra di rivalutazione della lira e questo bastava per fare di Carlo Feltrinelli un sospettato di dissenso[2].

La crisi del '29 determinò in Italia la smobilitazione di molte banche cosiddette miste (tra cui proprio il Credito Italiano, oltre alla Commerciale e al Banco di Roma), che vennero salvate dall'intervento statale. Il 7 novembre 1935 Alberto Beneduce, personaggio di spicco dell'IRI, ricevette dal governo il mandato per costringere Carlo a dimettersi dalla presidenza della banca: negli ultimi mesi erano state condotte numerose indagini riguardo a conti esteri, in particolare situati in Svizzera. E Feltrinelli fu uno dei bersagli più colpiti da queste indagini: aveva titoli elettrici, obbligazioni in Germania, Austria, Stati Uniti; buona parte del suo patrimonio era oltre i confini nazionali. Sebbene la verifica dei beni dichiarata da Carlo avesse dato esiti positivi, fu deciso dai piani alti di allontanarlo comunque. Durante la discussione con Beneduce ebbe un malore e morì a cinquantaquattro anni. Il regime fece circolare prontamente voci di un suicidio per gettare discredito sulla figura di Feltrinelli; non si seppe mai se fu un incidente, un omicidio o altro: le dinamiche restarono oscure[3].

Questa la storia del padre di Giangiacomo, che lasciò a lui e a sua sorella Antonella le moltissime società che portavano il suo nome. L'ambiente in cui crebbe il futuro editore era, dunque, quello dell'alta borghesia che degli affari fece il suo

[1] C. FELTRINELLI, *Senior Service,* Milano, Feltrinelli, 1999, p. 13.
[2] Ivi, p. 25.
[3] Ivi, pp. 30-31.

stile di vita. Ma fu probabilmente un'altra figura a influire maggiormente sulle future scelte di Giangiacomo, soprattutto nell'ambito della militanza politica: la madre Giannalisa Gianzana, donna potente che, alla morte del marito, non si fece scrupoli per chiedere udienza al Duce, manifestandogli le proprie difficoltà, dato che sulle sue spalle ricadevano i numerosi oneri provenienti dalle imprese di famiglia. Si risposò cinque anni dopo con Luigi Barzini junior, antifascista, giornalista e politico italiano, che proprio nel giorno del matrimonio con Giannalisa fu arrestato con l'accusa di rivelazione di segreto milare. All'arresto seguì il confino e poi la diffida.

Il carattere di Giannalisa, già duro e autoritario, s'irrigidì proprio con la morte di Carlo, tanto che era solita punire e mortificare i propri figli. L'educazione ricevuta da Giangiacomo (e Antonella) fu dunque rigorosa e repressiva, e questo fece sì che la sua giovinezza fosse infelice e vissuta in solitudine, il che si tradusse in una grande inclinazione alla ribellione che, ad esempio, si manifestò negli anni dell'adolescenza con la ricerca di rapporti amichevoli con i numerosi componenti della servitù in casa Feltrinelli: il giardiniere, il figlio della balia, gli operai, l'insegnante privata di matematica formarono il background a partire dal quale il giovane Giangiacomo mosse i primi passi verso l'età adulta.

Negli anni della guerra, la famiglia lasciò Villa Feltrinelli di Gargnano, che sarebbe diventata, poi, la residenza del Duce, e si trasferì nella villa «La Cacciarella» dell'Argentario. Qui, a diciassette anni, Giangiacomo fuggì di casa per qualche giorno e accettò di tornare solo a patto di potersi trasferire nella dependance della servitù. Potremmo scorgere in questi primi atteggiamenti lo spirito che poi motivò le scelte del futuro partigiano e comunista[4]. A confermarlo fu lo stesso Giangiacomo, quando, in occasione della sua partecipazione ai corsi della scuola regionale del partito nel 1950, ebbe il compito di redigere una scheda autobiografica. Quest'ultima è una perla rara per la ricostruzione della personalità di Feltrinelli. Per quanto riguarda le motivazioni che lo portarono a legarsi al Pci, il ventiquattrenne Giangiacomo dichiarò:

---

[4] Cfr. G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, specie a p. 202.

Un primo elemento importante credo sia stato il seguente: nel '36 mia madre acquistò un grande giardino al cui riadattamento lavorarono per alcuni anni operai, manovali e contadini. Io divenni ben presto amico di questi operai e manovali e così per la prima volta venni a conoscenza di un altro mondo che non era quello dorato in cui vivevo; dal racconto e dalla discussione imparai a conoscere le condizioni, la vita disagiata che gli operai erano costretti a fare, gli sforzi per mantenere la famiglia, l'insufficienza del loro salario, la costante minaccia della disoccupazione che gravava su ciascuno di loro. Ebbi così la percezione di due categorie sociali differenti e ben distinte. Più tardi, nel '38-'39, nelle discussioni accanite sugli avvenimenti internazionali la guerra diventava una grave minaccia che si inseriva nella vita già dura che gli operai facevano. Capii che non erano gli studenti, i signori che a gran voce reclamavano il conflitto che sarebbero andati a combattere; che, anzi, chi commerciava aveva la possibilità di guadagnare da una guerra mentre i sacrifici venivano sopportati dagli operai[5].

Fu negli ultimi mesi di guerra che Giangiacomo venne trasferito a Roma per studiare presso la scuola del convento di San Giovanni in Laterano e in quest'occasione fece un patto con la madre: se fosse riuscito a diplomarsi, si sarebbe arruolato per combattere i tedeschi. E così fece[6].

Giangiacomo partigiano e militante del Pci

Nel novembre del 1944, il giovane Feltrinelli si arruolò nel Corpo di combattimento Legnano, aggregato alla V Armata Americana. Sembra che influì su questa scelta – oltre all'indole ribelle – anche un colloquio con Antonello Trombadori, militante antifascista, rinchiuso in Via Tasso e che per miracolo riuscì a salvarsi dall'eccidio delle Fosse Ardeatine. Nel marzo del 1945 Feltrinelli aderì al Partito comunista italiano, cui si dedicò anche dopo la fine della guerra, da militante diligente e disciplinato, che di giorno frequentava il Politecnico di Roma (cui si era iscritto dopo il congedo) e la sera le riunioni alla sezione. Nel 1946, in pieno clima referendario, la madre Giannalisa si propose come accesa sostenitrice della monarchia. Le divisioni ideologiche in famiglia, unite al sentore da parte di Giangiacomo di uno sfruttamento da parte del partito e dell'«Unità» delle sue

[5] C. FELTRINELLI, *Senior Service*, op. cit., pp. 53-54.
[6] Ivi, p. 37.

conoscenze maturate per la posizione rivestita dalla famiglia d'origine, lo portarono a intravedere l'idea di un trasferimento a Milano. Qui incontrò e si invaghì di una giovane militante, Bianca Dalle Nogare (la quale dal Psiup era passata a sostenere il Pci), sposata civilmente nel 1947. La madre ostacolò fin dal primo momento questo rapporto e architettò piani diabolici per allontanare i due innamorati, come quando pagò quattro banditi affinché si travestissero da militari e facessero una finta perquisizione in casa di Giangiacomo, dove avrebbero trovato le poche armi da lui possedute. Le minacce dei fasulli uomini in divisa spinsero il giovane a fuggire a Lisbona per qualche mese[7].

Gli anni di militanza nel Pci furono per Feltrinelli pieni di iniziative, incontri, notti passate ad attaccare manifesti; ma anche pervasi da un senso di caos, soprattutto a seguito dell'attentato a Togliatti. Quella di Feltrinelli fu «una milizia "di base" nella quale, forse per sciogliere la diversità sociale, profuse un impegno totalizzante»[8]. Inoltre, fin da subito, tra le file del partito avevano fatto capire a Giangiacomo che non c'era spazio per lui in ruoli da dirigente o con qualche possibilità di carriera[9]. Come ha affermato Ferretti, riguardo alle spinte che operarono sulle scelte di Giangiacomo in questa prima parte della sua vita,

> concorrono dunque alla formazione di Feltrinelli un pragmatismo aziendale che gli viene dalle origini familiari e dalle pratiche personali, una militanza politica che è insieme lotta contro le ingiustizie e gusto della libertà e dell'avventura, e una progettualità strategica maturata con spirito indipendente attraverso l'intera esperienza nel Pci a Milano [...][10].

In questo clima culturale di sinistra in cui l'attivista Feltrinelli continuava a crescere, molti fuorono gli incontri che segnarono il suo cammino, come quello –

[7] Ivi, p. 40.
[8] Cfr. http://www.treccani.it/enciclopedia/giangiacomo-feltrinelli_%28Dizionario-Biografico%29/.
[9] Cfr. A. GRANDI, *Giangiacomo Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000, p. 150.
[10] G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 202.

avvenuto nella sede del Pci a Milano - con Giovanni Pesce, medaglia d'oro della Resistenza.

La Biblioteca Feltrinelli, «Movimento operaio», la «Colip»

Un incontro altrettanto importante fu quello con Giuseppe Del Bo - allievo di Antonio Banfi, ex sacerdote, conosciuto con il nome di battaglia di Sergio - nel dicembre del 1948, quando fu proprio Del Bo a proporre a Feltrinelli il progetto di una documentazione di storia economica e politica dal Settecento[11]. In quello stesso anno, infatti, Giangiacomo aveva iniziato una copiosa raccolta di documenti sulla storia del movimento operaio e internazionale, sul marxismo, sul periodo rivoluzionario francese e sulla storia delle idee dall'Illuminismo alla contemporaneità.

Il 24 dicembre 1951 vide la luce l'Associazione biblioteca Giangiacomo Feltrinelli, la cui sede fu scelta in via Scarlatti 26, e fu tra il 1950 e il 1952 che la struttura fu pensata e portata a compimento. Per la costituzione di questo centro di aggregazione per giovani e studenti, Feltrinelli fu aiutato – oltre che da Del Bo - anche da altri personaggi, inviati direttamente dalla federazione del Pci romano: il professore di liceo Franco Della Peruta, Gastone Bollino e Franco Ferri, il quale affiancò Giangiacomo nella direzione della Biblioteca fino al 1956. La scelta cadde su di lui per una questione di anzianità e, probabilmente, anche per le sollecitazioni ricevute dai vertici del Pci e, in particolare, dalla cerchia più prossima a Togliatti[12]. Come è facilmente intuibile da questi primi dati, per il partito l'iniziativa divenne di capitale importanza, anche se in un primo momento era stata guardata

con sospetto se non addirittura con superficialità e disinteresse dalla federazione comunista milanese che avrebbe preferito probabilmente vedere i soldi impiegati in maniera diversa [...]. Si usciva dal deserto culturale del fascismo e si cercavano, finalmente, i collegamenti e le basi documentarie per riprendere un filone storico interrotto più di vent'anni prima. Il pesante clima politico, la guerra fredda, il ritorno di una

[11] A. GRANDI, *Giangiacomo Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario*, op. cit., p. 152.
[12] C. FELTRINELLI, *Senior Service*, op. cit., p. 70.

cultura autoritaria e clericale che aveva rialzato la testa all'indomani del 18 aprile 1948 e che rischiava di relegare in secondo piano il significato stesso della Resistenza, contribuirono anch'essi a rendere determinato Feltrinelli nella sua iniziativa[13].

Quelli del primo nucleo della biblioteca erano tutti giovani tra i venticinque e i trent'anni, erano tutti studiosi e avevano vissuto la Resistenza da spettatori piuttosto che da protagonisti. In loro, il desiderio di appropriarsi di quella parte di storia recente che aveva tanto segnato l'animo degli italiani era fortissimo.

Fin da subito, Feltrinelli impostò lo spirito della Biblioteca in un'ottica internazionale, facendo fruttare i moltissimi viaggi da lui compiuti in un'Europa da ricostruire: Germania, Francia, Spagna, Olanda solo alcuni dei Paesi visitati. Tra le varie iniziative ci fu anche il riassorbimento di «Movimento operaio», la rivista che era stata ideata da Gianni Bosio, pubblicata fino al 1956[14]. Come sappiamo, la rivista vide la luce nel 1949 ad opera di questo intellettuale socialista che aveva nelle proprie intenzioni quella di "incrociare" la storia del marxismo in Italia con quella del movimento reale. Bosio fu escluso (e anche in malo modo) nel 1953 dalla gestione della rivista, dopo solo due anni dall'acquisizione da parte di Feltrinelli. Non fu facile raccogliere la documentazione relativa alla storia del movimento operaio e socialista, dal momento che molti studi erano stati fatti sparire in epoca fascista. Togliatti accolse calorosamente il progetto di Bosio, prima, e di Feltrinelli poi, anche perché in esso vedeva uno strumento atto a sottolineare quanto il partito comunista avesse ereditato e assimilato soprattutto dalla tradizione risorgimentale e – in misura minore – dal movimento operaio vero e proprio a partire dalla fine dell'Ottocento[15].

Furono anni intensissimi, in cui i vertici del comunismo russo si accorsero dell'opera a cui il non ancora trentenne Giangiacomo stava dando vita. Tanto è vero che varie sollecitazioni provennero dai vertici Urss: esisterebbe persino una nota personale di Nikita Chruščëv scritta per sollecitare il contatto con Pietro Secchia,

---

[13] A. GRANDI, *Giangiacomo Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario*, op. cit., p. 154.
[14] Cfr. N. TRANFAGLIA, A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 456.
[15] Cfr. A. GRANDI, *Giangiacomo Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario*, op. cit., p. 157.

vicesegretario del Pci, così da poter verificare la disponibilità di Feltrinelli a fare da mediatore con l'Istituto internazionale di storia sociale di Amsterdam. Giangiacomo si recò, dunque, di persona a Mosca nel 1954, accompagnato dalla moglie Bianca. Si barcamenò tra un colloquio e un altro, trattando la propria posizione e i possibili rapporti tra l'Istituto del marxismo-leninismo russo e la Biblioteca Feltrinelli di Milano[16]. Microfilm, libri, lettere, corrispondenze: furono questi e altri i materiali al centro delle trattative.

Un'altra importantissima iniziativa di cui fu protagonista Feltrinelli fu la rilevazione nel 1951 della «Colip», l'Universale Economica della Cooperativa del Libro Popolare che era nata cinque anni prima ad opera di Corrado De Vita, direttore di «Milano Sera», ed era diretta dall'intellettuale Luigi Diemoz. La «Colip», assieme alla «BUR», fu un'importante collana che portò avanti una comune idea di promozione della cultura a un prezzo ridotto. Infatti, essa era stata pensata per rispondere alla richiesta di un libro che fosse economico ma anche qualificato, che negli ambienti della sinistra si era fatta più forte parallelamente alla crescita del dibattito intorno alla cultura popolare e ai rapporti tra quest'ultima e la cultura dei ceti dirigenti. Tale discussione in quegli anni venne principalmente sviluppata sulle pagine di «Rinascita», «Società», «Vie nuove», il «Calendario del popolo»[17].

La nascita della «Colip» fu sostenuta dal Pci e caldeggiata anche dal suo segretario: venne, infatti, distribuita dai canali di partito e di sindacato (Centri Diffusione Stampa) «per promuovere la conoscenza del movimento operaio, alimentare la cultura democratica, dar voce alle idee e ai fermenti politici e sociali emergenti in Italia e nel mondo, di aprirsi alla novità e alla sperimentazione in campo letterario e artistico»[18].

La «Colip» proponeva tre serie (gialla, rossa, azzurra) di letteratura, storia e filosofia, scienza, e tra i soci fondatori poteva annoverare uomini del calibro di Salvatore Quasimodo, Pietro Calamandrei, Corrado Alvaro, Renato Guttuso e,

---

[16] Cfr. C. FELTRINELLI, *Senior Service*, op. cit., pp. 76-77.

[17] G. TURI, *Cultura e poteri nell'Italia repubblicana*, *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Turi, Milano, Giunti, 1997, pp. 383-448, cit. a p. 416.

[18] G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 89.

appunto, Giangiacomo Feltrinelli. La carta di stampa veniva riciclata da quella utilizzata per «Milano Sera» e il simbolo dell'Universale Economica divenne fin da subito un canguro che all'interno del marsupio teneva tre tascabili. Il prezzo variava tra le cento e le centocinquanta lire, e ben presto ci si rese conto di quanto sarebbe stato difficile finanziare l'iniziativa con i soli introiti provenienti dalla vendita dei libri. Spesso era proprio Feltrinelli a versare denaro di tasca propria per tenere in piedi la collana; e, nel 1950 – anche per questi motivi – divenne consigliere d'amministrazione e poi consigliere delegato al fianco di Adolfo Occhetto. Giangiacomo, dal momento in cui passò ad avere un ruolo gestionale così importante, tentò di portare uno spirito imprenditoriale alla «Colip», ma, nonostante i molti sforzi, l'iniziativa non decollò e Feltrinelli si dimise nel 1954. Il 21 marzo 1956 la Cooperativa chiuse le pubblicazioni.

La nascita della casa editrice e i primi titoli

A causa del fallimento di questa iniziativa in cui aveva molto creduto (e investito) e dopo aver declinato l'invito del Pci a sostenere economicamente l'Einaudi allora in crisi, Feltrinelli decise di creare qualcosa di veramente suo: una casa editrice, che si ponesse come valori fondanti quelli dell'antifascismo e della libertà, uniti a un'impostazione di ricerca marxista – sebbene svincolata da una logica di servilismo al partito - e a uno sguardo internazionale, a una curiosità su tutti i possibili influssi provenienti dall'estero. La «Giangiacomo Feltrinelli Editore» nacque a luglio del 1955, dopo che il fondatore aveva rilevato l'Universale Economica del Canguro; si scelse come sede quella di via Fatebenefratelli.

In occasione del primo catalogo storico, pubblicato nel 1965 a dieci anni dalla fondazione, l'editore curò la prefazione, spiegando quale fosse l'idea portante alla base della nascita della casa editrice:

Antifascismo per noi non fu e non è solamente critica degli aspetti esteriori del fenomeno nazifascista, dei suoi errori ed orrori ma la ricerca delle immagini e cause, recenti e lontane della crisi di un sistema che non si risolse con la caduta del fascismo stesso. Per questo, oltre ad approfondire l'analisi del passato ben oltre i

limiti di una storiografia convenzionale, cercammo di suscitare e sviluppare la conoscenza del presente, delle strutture economico-politiche e delle idee che in questo nuovo contesto si sviluppavano alla ricerca di una soluzione a quei problemi che la caduta del fascismo aveva lasciato insoluti[19].

Si delineò in questi primi mesi di attività imprenditoriale di Feltrinelli quello che sarebbe stato il suo atteggiamento nei confronti della politica a lui coeva in tutto l'arco della sua esistenza. Sebbene egli abbia sempre rivendicato valori sicuramente vicini agli ideali di sinistra, infatti, il ruolo di servo ligio ai doveri dettati dal partito non poteva che stargli stretto. Il temperamento ribelle, rivoluzionario, anticonformista, maturato già nelle mura della casa paterna, non poteva che tradursi in autonomia al livello delle scelte editoriali. Ad avvalorare questa tesi sono gli stessi titoli che l'editore scelse di pubblicare, spesso in aperta opposizione a ciò che "doveva essere fatto" e a ogni forma (esplicita o implicita) di imposizione.

Il flagello della svastica e l'*Autobiografia* di Nehru: i primi titoli

I primi due titoli sfornati dall'officina Feltrinelli furono *Il flagello della svastica* di Lord Russel e l'*Autobiografia* di Shri Jawaharlal «Pandit» Nehru. Già da questa prima scelta editoriale si possono scorgere i caratteri fondamentali della personalità di un editore che mise la propria idea al servizio del lettore. Sebbene fossero, infatti, due libri profondamente differenti, entrambi rappresentavano i due binari paralleli sui quali la casa editrice voleva muoversi: quello antifascista e quello internazionale.

Il flagello della svastica era uscito nel 1954 nel Regno Unito, destando non poco scalpore, se non altro per il fatto che per primo denunciava i crimini dei tedeschi durante il secondo conflitto mondiale.

Nehru era, invece, uno degli artefici dell'indipendenza indiana al fianco di Gandhi e dal 1947 era stato capo del Governo, Ministro degli Esteri e, soprattutto, promotore di una politica indipendente da entrambi i blocchi (quello sovietico e

[19] C. FELTRINELLI, *Senior Service*, op. cit., p. 97.

quello americano). Nel giorno in cui il libro fu presentato in Italia, Nerhu si trovava a Roma per una visita di Stato e ricevette in anteprima una copia del volume: fu una trovata commerciale astuta, che diede ulteriore rilievo alla manovra editoriale.

Giangiacomo si stava dimostrando capace sia nella fase di produzione sia in quella della distribuzione del libro, affidata fin dal 1952 all'Eda. Mancava solo il settore vendite, che fu coperto nel 1957 con l'apertura delle prime due librerie Feltrinelli (una a Pisa e una a Milano).

I due filoni inaugurati dalle prime due uscite furono confermati nel primo anno di attività della Feltrinelli, in cui comparvero titoli come *Una spia del regime* di Ernesto Rossi, *Diario di Hiroshima* di Hachiya Michihiko, *Spagna clandestina* di Juan Hermanos e *L'America giorno per giorno* di Simon de Beauvoir.

Riguardo a questi primi mesi di attività della casa editrice, risulta assai interessante un'intervista del 1962 rilasciata da Feltrinelli in cui egli parlò di come fosse stato oggettivamente avvantaggiato, rispetto agli altri editori, nell'intraprendere questo tipo di attività imprenditoriale per due motivi: da una parte perché in precedenza aveva avuto molte esperienze simili (a partire da «Movimento operaio» e dalla «Colip») e dall'altra, ancora più importante, poiché ebbe l'intuizione di fondare la casa editrice proprio in un momento di profondo mutamento per il Paese, che cominciò nel 1955-1956. Anche contando su quel vento di cambiamento, Giangiacomo impostò la linea della Feltrinelli Editore.

Sempre nella stessa intervista, Feltrinelli rispose anche sulla presunta origine filocomunista della propria attività. Egli si disse assolutamente convinto che, se anche non fosse stato comunista, avrebbe proposto gli stessi identici titoli. L'intervista è datata 1962 e Feltrinelli a quell'epoca era già uscito dal partito: pertanto, essa assume ancora più rilevanza come documento della personalità di questo controverso personaggio[20].

[20] Intervista di Sandro Viola, in «L'Espresso», 9 dicembre 1962; cfr. A. GRANDI, *Giangiacomo Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario*, op. cit., p. 181.

Il primo strappo con il Pci

Il 1956 fu un anno cruciale in Italia, e in particolare per il comunismo e il Pci. Il XX Congresso del Pcus vide le rivelazioni di Chruščëv sui crimini inauditi commessi da Stalin. Cadde di colpo il mito di quest'uomo e anche quello del Paese del socialismo reale, dove era sembrato davvero possibile che il comunismo da ideale divenisse concreto strumento di eguaglianza sociale. Seguirono manifestazioni in tutto il mondo, tra cui i moti in Polonia, a Postdam e in Ungheria. Il resto è storia: la repressione dell'Armata Rossa diluita in due interventi tra il 23 ottobre e il 3 novembre provocò indignazione ovunque, soprattutto tra gli intellettuali. In Italia, sebbene Togliatti tentasse di contenere gli effetti di così tanti eventi di grande portata, moltissimi tra gli uomini di spicco della cultura e della politica nazionale presero le distanze dal Pci.

Fin dai primi momenti della sua attività editoriale, Feltrinelli aveva manifestato fastidio e poca sopportazione dei "consigli" provenienti dai vertici del Pci. Il suo temperamento ribelle lo portava inevitabilmente a scontrarsi con un partito che gli chiedeva una gestione più burocratica e meno libertina della casa editrice. Perciò, i fatti del '56 andarono solo a sovrapporsi a un substrato già formatosi in precedenza. In una lettera a Giancarlo Pajetta (partigiano, politico, direttore dell'«Unità»), il trentenne Giangiacomo scriveva

> A me viene un poco da sorridere quando penso […] quanto siamo inguaiati noialtri [i militanti del Pci, n.d.r.], quanto debole e rinchiusa nel Partito la nostra azione politica e l'attività dei nostri quadri medi. Quando penso alla difficoltà del fronte sindacale dove anche se grossi passi avanti sono stati fatti, pur tuttavia molto ci rimane da fare, sia sul piano organizzativo […] come sul piano delle agitazioni[21].

Ad ogni modo, i rapporti con Togliatti non peggiorarono e anzi fu proprio al segretario del partito che Feltrinelli per primo raccontò il progetto di fondare un Istituto che portasse il suo nome.

---

[21] C. FELTRINELLI, *Senior Service*, op. cit., p. 101.

Il dottor Zivago e la rottura con il Pci

Lo strappo con il partito c'era stato, ma Feltrinelli decise di rinnovare la tessera anche per il 1957, pur tra mille dubbi. Gli ultimi mesi dell'anno videro l'uscita del libro che forse più di ogni altro andò oltre la semplice definizione di "caso letterario", perché divenne «una questione politica di risonanza mondiale»[22]. Il contesto in cui questa bomba fu lanciata era quello di un crescente interesse per la letteratura sovietica, quella cosiddetta "del disgelo". Era un periodo in cui ogni editore che volesse contare qualcosa doveva avere al proprio fianco uno slavista qualificato. Per Feltrinelli questo era Pietro Zveteremich, il quale gli segnalò un testo che era stato cominciato nell'immediato dopoguerra e che sembrava stesse per essere completato dal suo autore. La lunga gestazione comportò anche vari cambi di titolo: all'inizio doveva, infatti, chiamarsi *Quadri di vita di mezzo secolo.*

Pasternak era assai conosciuto in patria come poeta di spicco. Sebbene agli autori sovietici fosse assolutamente vietato siglare contratti con editori stranieri, l'autore decise di donare una copia a questa casa italiana che tanto si era interessata a lui. Il volume fu gelosamente custodito (sarebbe meglio dire nascosto) da Sergio D'Angelo (referente di Feltrinelli a Mosca), il quale consegnò personalmente il manoscritto all'editore in una stazione metropolitana di Berlino. E questo fu il primo caso documentato in cui un libro riuscì a passare clandestinamente le frontiere dell'Unione Sovietica.

Va, inoltre, precisato che al tempo gli autori russi, dopo la prima pubblicazione di un loro lavoro in Unione Sovietica, perdevano la protezione del copyright. Feltrinelli lo sapeva e si affrettò ad accaparrarsi per primo in Occidente una copia del *Dottor Zivago*, per avere, poi, il copyright per l'opera.

Com'è noto, il romanzo racconta la storia - ambientata all'inizio del Novecento - del dottor Zivago, un medico moscovita profondamente segnato dagli eventi della propria infanzia, grande appassionato di scrittura (celebri le meravigliose poesie presenti alla fine del romanzo). Sullo sfondo, sono narrate le importanti evoluzioni di

[22] A. GRANDI, *Giangiacomo Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario,* op. cit., p. 198.

quegli anni in Russia: la rivoluzione del 1905, la rivoluzione d'Ottobre, la lotta sanguinosa fra i bianchi e i bolscevichi, l'affermazione del potere sovietico, lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, in occasione della quale Zivago è chiamato a prestare servizio medico al fronte. Dopo il periodo di separazione forzata dalla moglie Tonja, torna a Mosca, ed è proprio qui che prende coscienza di quanto la guerra abbia stravolto le condizioni di vita delle persone.

Zivago comincia una relazione con Lara, infermiera arruolatasi dopo che il marito, Antipov, aveva lasciato la città per la rivoluzione. Il matrimonio con Tonja entra ovviamente in crisi e poco dopo Zivago viene rapito dai partigiani rossi, che lo costringono a sposare la causa della Rivoluzione e, quando, infine, il protagonista tornerà a Mosca, niente sarà come prima: si troverà solo, con la sempre amata scrittura come unica compagna. E, se anche riuscirà a sposarsi ancora, niente potrà porre rimedio alle tante ferite riportate. Morirà, solo, a causa di un infarto.

Quali problematiche erano, dunque, collegate alla pubblicazione del romanzo? In primo luogo, non si voleva urtare la suscettibilità dei vertici in Unione Sovietica, il che più stava a cuore al Pci, che non voleva problemi con i "colleghi" russi. Questi ultimi avevano più volte ribadito che l'opera di Pasternak era impubblicabile, poiché ritenuta antisovietica nella misura in cui affermava che, a seguito della Rivoluzione d'Ottobre, al popolo russo erano spettate solo sofferenze fisiche e mentali, nonché vessazioni e intimidazioni. «Niente di più falso», gridavano ai piedi degli Urali[23].

In secondo luogo, c'era la questione dell'incolumità dell'autore, che rischiava molto, moltissimo. E lo dimostrano i suoi carteggi con Feltrinelli, raccolti dal figlio di quest'ultimo, Carlo, assieme al figlio di Pasternak, Evgenij. In una lettera, datata 30 giugno 1956, l'autore scriveva a Feltrinelli: «Le idee non nascono per venire nascoste o soffocate sul nascere, ma per essere comunicate agli altri»[24]. Pasternak sapeva quanto rischiava, lo sapeva probabilmente fin dal primo momento in cui il libro aveva cominciato a prendere forma nella sua testa. Ed è ormai comprovato che le pressioni dei vertici del Pcus erano all'ordine del giorno.

---

[23] Cfr. A. GRANDI, *Giangiacomo Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario,* op. cit., pp. 198 e sgg.
[24] C. FELTRINELLI, *Senior Service*, op. cit., p. 122.

Già sul finire del 1956, le autorità sovietiche sapevano della copia del romanzo di Pasternak che era giunta in Italia: tra le ipotesi più fondate c'è quella che fosse stata proprio la compagna dell'autore, Olga Ivinskaja, a parlare. Fu probabilmente minacciata e la donna temeva per la propria incolumità e per quella del marito e si trovò (forse) costretta a dire quel poco che sapeva. La Iviskaja aveva già avuto numerose vicissitudini che l'avevano collegata all'ala del dissenso verso i diktat del partito: era stata arrestata dalla polizia segreta (poiché aveva assistito alle prime letture del romanzo, fatte di fronte a una ristrettissima cerchia di amici della coppia), poi condannata a cinque anni di campo e liberata solo alla morte di Stalin.

Quando i vertici sovietici seppero della copia in Italia, si rivolsero direttamente al Pci, invitandolo a incitare caldamente Feltrinelli a una pronta restituzione del volume. Ma il militante di partito non esisteva più: al suo posto c'era un *self made man* che avrebbe appoggiato le linee di un partito fintantoché esse non avessero creato problemi all'andamento del suo progetto culturale. Velio Spano, Pietro Secchia, Paolo Robotti fecero qualunque cosa per convincere Feltrinelli a non pubblicare *Il dottor Zivago*, ma Giangiacomo era fermamente deciso ad andare avanti. Prima della pubblicazione vera e propria, ci fu anche un viaggio di Zveteremich (che ovviamente curò la traduzione del volume) in terra sovietica: si incontrò di sfuggita con Pasternak e, in occasione di un incontro con l'Unione degli scrittori, gli fu anche chiesto di bloccare la pubblicazione del volume. Questo conferma il fatto che si era ormai diffuso in Russia molto più sospetto verso Pasternak che verso le autorità sovietiche che volevano in tutti i modi limitare l'uscita del libro. In Russia, appunto, ma – fatto ancora più preoccupante – tra la cerchia di intellettuali di cui Pasternak faceva parte.

In Italia, intanto, le autorità del Pci continuavano a pressare Feltrinelli, e i suoi collaboratori cominciarono a chiedersi se alla fine egli avrebbe ceduto per tornare sui propri passi, ma Giangiacomo andò avanti e l'unica concessione che fu disposto ad ammettere riguardò il fatto che avrebbe pubblicato la traduzione italiana in concomitanza con l'uscita in patria.

Intanto, proprio in Russia qualcosa sfuggì al controllo di Chruščëv e dei dirigenti del Pcus: vennero pubblicati alcuni brani del romanzo su un trimestrale polacco, peraltro allineato con il governo. Il tutto fece scalpore e dimostrò il fatto che Pasternak era più noto di quanto si volesse far credere e che la "bomba Zivago" era pronta a esplodere. Questo significò una stretta ancora più forte da parte dei vertici dell'Unione Sovietica, che scoraggiò ancor di più l'autore, cui venne fatta esplicita richiesta di desistere dalla pubblicazione del libro. Lo dimostra una lettera datata 21 agosto 1957 e spedita da Pasternak a Feltrinelli, in cui invitava l'editore italiano a rendergli il manoscritto del romanzo che «non può in nessun modo essere considerato un'opera compiuta»[25]. Erano evidenti, dietro lo stato d'animo dell'autore, le forti sollecitazioni provenienti dal Pcus, e Giangiacomo, che lo aveva intuito, si affrettò a rispondere a Pasternak che non era affatto d'accordo circa l'incompiutezza del libro e che, quindi, sarebbe andato avanti nella pubblicazione; concludeva che un giorno l'autore lo avrebbe ringraziato per la sua caparbietà.

Il 22 settembre 1957 uscì *Il dottor Zivago* in libreria, con una tiratura di seimila copie, che andarono esaurite in pochi giorni. Le polemiche nei corridoi delle varie federazioni del Pci non tardarono ad arrivare e la pubblicazione del volume significò la rottura definitiva di un rapporto che non era, comunque, mai stato idilliaco.

Il 10 dicembre 1958 Pasternak avrebbe dovuto ritirare il premio Nobel per la letteratura, il che aumentò – se possibile – le polemiche verso l'autore in patria. L'Unione degli scrittori si riunì per chiedere al governo che Pasternak fosse privato della cittadinanza, per cui lo scrittore fu costretto all'umiliazione di pregare Chruščëv di non espellerlo attraverso una lettera che fu prontamente pubblicata sulla «Pravda» il primo novembre 1958[26]. Pasternak non ritirò mai il premio, ostacolato dalle autorità sovietiche che, per scoraggiarlo, rapirono la sua compagna.

I rapporti tra l'editore e l'autore del *Dottor Zivago* continuarono – sotto forma di una corrispondenza affettuosa e serrata - fino alla morte di Pasternak, e anche oltre.

---

[25] Ivi, p. 133.
[26] Cfr. A. GRANDI, *Giangiacomo Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario*, op. cit., p. 211.

Olga e la figlia Irina vennero condannate nel 1960 a numerosi anni nei campi di lavoro e Feltrinelli fece di tutto per aiutarle.

La nuova fase della Feltrinelli indipendente

Gli anni Cinquanta segnarono importanti novità anche nella vita privata di Feltrinelli, il quale divorziò da Bianca per poi risposarsi con Alessandra, detta Nanni, De Stefani, figlia di un noto commediografo, che al momento dell'incontro con Giangiacomo era militante del Pci. Furono gli anni in cui, soprattutto a seguito delle scelte editoriali (dal *Dottor Zivago* in poi), «si viene delineando […] una originale figura di imprenditore-militante, capace sia di organizzare la ricerca e la produzione sia di fare politica, non senza le ambiguità del miliardario-comunista e del padrone-compagno»[27].

Ciò venne confermato dal fatto che nel 1958, anno dello strappo col Pci, Feltrinelli pubblicò gli *Scritti politici* di Imre Nagy, primo ministro ungherese nel '56 ai tempi dell'insurrezione, da sempre fautore di una politica indipendentista rispetto ai dettami del partito, che per questo fu condannato a morte e giustiziato. Con tale scelta Feltrinelli ribadiva la propria posizione ormai netta di distacco dal Pci.

Il 1958 fu anche l'anno dell'uscita del secondo grande "colpo editoriale" portato a casa da Feltrinelli: *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Fu Elena Croce – scrittrice e traduttrice napoletana, figlia del filosofo abruzzese – a segnalare il manoscritto a Giorgio Bassani, da poco assunto da Feltrinelli per curare una collana di autori contemporanei. Anche all'uscita di questo romanzo seguirono numerose polemiche, sempre incentrate sulla collocazione politica che doveva essere data alle scelte editoriali di Giangiacomo: *Il gattopardo* era di destra o di sinistra[28]? Di certo, fu un successo clamoroso (divenne il primo bestseller in Italia, con 100.000 copie vendute), che valse al libro il premio Strega nel 1959.

Nel 1958 Feltrinelli aveva anche incontrato la tedesca Inge Schönthal, sua futura moglie.

[27] G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 203.
[28] Cfr. C. FELTRINELLI, *Senior Service*, op. cit., pp. 167-168.

Gli intricati anni Sessanta: il Gruppo '63

Gli anni Sessanta per Feltrinelli si aprirono con uno spiccato interesse per le sorti dei Paesi africani in lotta per l'indipendenza. Moltissimi viaggi dimostrano questo coinvolgimento dell'uomo e dell'editore: Marocco, Guinea, Nigeria, Ghana (dove addirittura partecipò all'assemblea di Accra sul disarmo nucleare). Già nel '56 aveva pubblicato *Algeria fuorilegge* dei coniugi francesi Jeanson, il cui valore risiedeva soprattutto nell'essere la testimonianza più profonda della nascita della militanza anticolonialista nel vecchio continente.

Inoltre, Feltrinelli divenne il punto di riferimento degli intellettuali riuniti sotto il nome di Gruppo '63. Tutto iniziò, com'è noto, quando Nanni Balestrini chiamò a raccolta un folto gruppo di intellettuali all'interno di un famoso convegno svoltosi a Solunto, nel settembre 1963, per affrontare il tema della letteratura in Italia. In Sicilia, per l'occasione, arrivarono decine di scrittori e studiosi, tra cui Umberto Eco, Enrico Filippini, Luigi Gozzi, Massimo Ferretti, Elio Pagliarani, Alberto Arbasino, Giorgio Celli *etc*. I lavori del convegno furono raccolti in un libro che venne pubblicato da Feltrinelli all'interno della collana «Materiali», appositamente creata per raccogliere tutti i contribuiti di quello che da quel momento sarebbe divenuto il Gruppo '63[29].

Movimento di neoavanguardia, composto da giovani scrittori e critici che volevano rompere con i modelli letterari tradizionali, sperimentando nuove forme di espressione, il Gruppo '63 era legato dalle idee comuni che si richiamavano al marxismo e alla teoria strutturalista. Le opere che vennero date alla luce da Arbasino o Pagliarani erano contraddistinte da un'assoluta libertà al livello di forma e di contenuto. Le principali critiche erano rivolte agli autori che all'epoca erano già stati consacrati al grande pubblico, come i vari Bassani e Cassola, che venivano accusati di raccontare un'Italia vecchia e agricola, che non esisteva più. Per questo motivo venivano apostrofati con la definizione di "Liala del '63", con riferimento alla celebre scrittrice di romanzi rosa.

---

[29] Cfr. A. GRANDI, *Giangiacomo Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario*, op. cit., pp. 263-264.

Non fu assolutamente un caso che proprio Feltrinelli divenisse il riferimento editoriale per il Gruppo ’63: Giangiacomo – grazie alla mediazione di Filippini e di Inge – si era interessato già negli anni Cinquanta alla letteratura tedesca e in particolare al Gruppo ’47 (il noto movimento culturale sorto nell’immediato dopoguerra a Monaco di Baviera per mantenere viva la cultura tedesca in un periodo così complesso come quello della ricostruzione postbellica). Aveva pubblicato, ad esempio, *Gatto e topo* e *Il tamburo di latta* di Günter Grass, ed era da tutti conosciuto come un editore eclettico e anticonformista: potrebbe sembrare un paradosso che proprio Feltrinelli pubblicasse molti volumi di Bassani e poi quelli del Gruppo ’63, che in Bassani aveva individuato uno dei bersagli polemici principali, ma queste scelte editoriali si spiegano, appunto, con il progressivo avvicinamento di Feltrinelli al gusto letterario sperimentalista e alla linea editoriale neoavanguardista che Bassani rifiutava, fattore che portò alla rottura finale tra i due, sebbene il rapporto fosse iniziato all’insegna della stima reciproca e dell’amicizia.

Tra i moltissimi testi del movimento di neoavanguardia ricordiamo *La controra* di Alberto Arbasino, *Le poesie* di Carlo Porta, *Capriccio italiano* di Edoardo Sanguineti, *Notizie degli scavi* di Franco Lucentini[30].

La passione per l’America Latina: Cuba, Castro, la Bolivia

Il primo viaggio compiuto da Feltrinelli a Cuba è datato 1959: l’isola era stata da poco liberata e stava crescendo vertiginosamente il prestigio del suo leader, Fidel Castro, e del rivoluzionario Ernesto «Che» Guevara. Il secondo viaggio avvenne nel 1964 e in tale frangente ebbe luogo il primo incontro di persona tra Feltrinelli e Castro, punto d’inizio di una lunga amicizia.

In breve tempo, il «*Líder* máximo» si decise a donare le proprie memorie, raccolte tra il 1953 e il 1959, proprio all’editore italiano. Feltrinelli affidò allo stesso Castro il compito di raggruppare, secondo l’ordine che preferiva, i propri appunti, affiancato da Valerio Riva, cofondatore della «Giangiacomo Feltrinelli Editore» e

[30] Ivi, p. 265.

fedele amico. Anche questa scelta segnò l'ennesima frattura con il partito per Feltrinelli: infatti, Pajetta, Alicata e gli altri diffidavano assolutamente di Castro[31]. L'editore tornò ancora varie volte in terra cubana: nel 1967, prima di volare in Bolivia, andò a portare i saluti all'amico Fidel, il quale sembrava non abbastanza interessato a completare il libro di memorie, che infatti non vide mai la luce. In realtà, Feltrinelli aveva fatto stampare in Spagna dieci copie del manoscritto, ma solo a titolo dimostrativo poiché il lavoro non era concluso; il libro veniva, ormai, considerato un ottimo pretesto per parlare di politica[32].

In quegli stessi anni, in Italia, i servizi segreti arricchivano di giorno in giorno il fascicolo sull'editore: venne inquadrato

> prima come finanziatore del gruppo Falce e Martello e poi dell'Unione dei marxisti-leninisti di Brandirali (che tra i suoi seguaci avrà Antonio Polito, Renato Mannheimer, Linda Lanzillotta, Barbara Pollastrini, Antonio Pennacchi, Michele Santoro, Nicola Latorre e molti altri) […] Approdato all'Avana in reverente pellegrinaggio come a una scuola di vita e di rivoluzione, scopre che in quella lontana parte del globo leggono gli articoli de «La sinistra», rivista diretta da Lucio Colletti, pubblicata da Giulio Savelli dall'ottobre 1966[33].

La rivista in questione aveva visto la luce dopo l'XI Congresso del Pci e si era spesso occupata di Cuba e di Castro. Fidel aveva manifestato il proprio interesse e il proprio appoggio alla trattazione della questione cubana da parte della «Sinistra» e per questo Feltrinelli aveva deciso di finanziare la rivista.

L'altra faccia della passione dell'editore per l'America Latina è rappresentata dalla Bolivia, dove sbarcò per la prima volta nel 1967. Qui prese contatto con Humberto Vàzquez Viana, per avere notizie su suo fratello Jorge (detto "*El Loro*"), che faceva parte della guerriglia ed era stato catturato dalle autorità locali per poi essere scaraventato fuori da un elicottero in volo sulla foresta.

---

[31] Ivi, pp. 290-295.
[32] Cfr. C. FELTRINELLI, *Senior Service*, op. cit., p. 297.
[33] M. SERRI, *Sorvegliati speciali. Gli intellettuali spiati dai gendarmi (1945-1980)*, Milano, Longanesi, 2012, pp. 156-157.

Feltrinelli in terra boliviana era venuto a conoscenza di molte prove che sembra attestassero la presenza della Cia, che rispondeva agli ordini del governo americano circa l'introduzione nel Paese di controrivoluzionari cubani. Questi ultimi avevano il compito di provocare disordini, per poi darne la colpa alla banda del «Che». Le suddette prove erano arrivate a Feltrinelli dal colonnello Carlos Vargas Velarde, che qualche mese dopo l'incontro con l'editore fu trovato morto[34].

Feltrinelli fu arrestato per ordine diretto dei servizi segreti americani. Venne fermato dal colonnello Roberto Quintanilla, capo dei servizi d'informazione, il quale, poco tempo dopo, presenziò all'amputazione delle mani del «Che». Ma gli interrogatori non diedero risultato alcuno e l'editore rimpatriò prontamente, mentre in Italia l'opinione pubblica si era divisa tra chi gli comunicava la propria solidarietà e chi lo contestava aspramente.

L'ultimo viaggio di Feltrinelli in America Latina è datato 1968, quando visitò nuovamente Cuba. In tale frangente ricevette da Castro l'opera di Che Guevara *Diario in Bolivia*. Nello stesso viaggio, l'editore ricevette in anteprima *Guerrillero Heroico*, la foto più nota del «Che», scattata da Alberto Korda il 5 marzo 1960.

La spedizione in Sardegna

Negli ultimi mesi del 1968 in Italia si parlava molto di Feltrinelli negli ambienti di sinistra. Secondo i rapporti della polizia politica, la posizione del Pci nei confronti delle scelte attivistiche dell'editore era di totale disappunto. Il partito sembrava fosse sempre più infastidito anche dai numerosi incontri che Feltrinelli organizzava a Roma per parlare della situazione in America Latina. Una di queste sue conferenze fu organizzata anche a Cagliari alla fine del 1967: fu fischiato dal pubblico, ma l'editore restò in Sardegna ancora per qualche giorno.

Cominciava, quindi, una delle ultime avventure di Feltrinelli attivista politico rivoluzionario. Erano gli anni dell'indipendentismo isolano, di paesi come Orgosolo in lotta su ogni fronte, di briganti in fuga. I viaggi dell'editore in Sardegna furono

---

[34] Cfr. C. FELTRINELLI, *Senior Service*, op. cit., pp. 309-310.

sempre più frequenti tra il 1967 e il 1969. Moltissimi furono gli incontri che segnarono questi anni, tra cui quello con il bandito Graziano Mesina, che nell'ambiente separatista era un personaggio praticamente leggendario, chiamato il "re del Supramonte". Era evaso ben quattro volte di prigione, dove era finito con l'accusa di omicidio e sequestro di persona, trovando spesso riparo presso braccianti o membri delle organizzazioni indipendentiste. Durante gli interrogatori della polizia, ammise di aver conosciuto Feltrinelli, il quale avrebbe tentato di ingaggiarlo «in una possibile lotta armata finalizzata ad obiettivi di resistenza a possibili svolte politiche autoritarie pilotate da interessi americani in Italia»[35].

Proprio per il contatto con uno dei banditi più ricercati in terra sarda, l'editore venne posto sotto il controllo vigile delle autorità. Il tentativo di Feltrinelli di affidare le truppe ribelli a Graziano Mesina e di rendere la Sardegna «la Cuba del Mediterraneo» fallì, ma le vicissitudini che misero Giangiacomo sotto la lente d'ingrandimento della polizia non erano affatto concluse.

Il 1969: la clandestinità

Il 1969 fu per Feltrinelli un anno cruciale: riuscì a mettersi in contatto con alcuni esponenti della sinistra extraparlamentare, attraverso la mediazione di «Gibì» Lazagna, genovese, ex partigiano, il quale segnalò l'interesse dell'editore al gruppo «XXII Ottobre», di cui facevano parte Mario Rossi, Giuseppe Battaglia, Giuseppe Porcu *etc*. Contemporaneamente, Feltrinelli conosceva anche il leader di Potere Operaio, Franco Piperno, portavoce di una protesta che si era scontrata con la politica del Pci nei mesi dei fermenti universitari. Era il '68, si urlava in piazza, si voleva cambiare il mondo.

L'editore conobbe anche Adriano Sofri, capo di Lotta Continua, e poi ancora Renato Curcio e Alberto Franceschini, futuri fondatori delle Brigate Rosse[36]. Insomma, divenne presto chiaro che l'obiettivo di Feltrinelli era finanziare vari gruppi di estrema sinistra, anche nella convinzione di un imminente colpo di stato

[35] A. GRANDI, *Giangiacomo Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario*, op. cit., p. 354.
[36] Ivi, pp. 390-393.

neofascista. Tale convinzione andava a braccetto con la sua riflessione circa i reali colpevoli delle stragi e le bombe di quei mesi: dietro non vi erano gli anarchici (i vari Pinelli e Valpreda), ma lo Stato e la destra estrema.

A luglio del 1969 le Edizioni della libreria pubblicarono un testo di quattordici pagine, scritto proprio da Giangiacomo, che si intitolava *Estate 1969* e il cui sottotitolo recitava *La minaccia incombente di una svolta radicale e autoritaria a destra, di un colpo di stato all'italiana*. Lo schema prospettato dal volume era a metà tra un golpe alla francese e la soluzione greca di soppressione della democrazia. Feltrinelli suggeriva, dunque, un pronto intervento politico e, se necessario, militare[37].

Il 12 dicembre 1969 è una data che tutti gli Italiani ricordano, impressa per sempre nella memoria di un Paese che si apprestava a vivere un decennio di fuoco, con il terrorismo (nero e rosso) che versava fiumi di sangue per le strade. Quel giorno, Giangiacomo Feltrinelli era in vacanza in montagna e sentì alla radio la notizia dello scoppio della bomba in Piazza Fontana. Tornò in fretta e furia a Milano, ma venne presto a sapere che il suo nome risuonava già nei corridoi dei commissariati. Così fuggì, si diede alla clandestinità, poco prima che le autorità irrompessero in casa sua con un mandato di perquisizione.

I collegamenti tra lui e la strage non vennero mai comprovati, ma era in effetti il bersaglio ideale nel dopo Piazza Fontana, soprattutto «per invischiare il Pci nelle elezioni stile Quarantotto sotto-il-ricatto-degli-attentati che voleva Saragat. Grazie a Feltrinelli, che è nato alla sezione Duomo, frequenta Castro, finanzia Potere Operaio, non finanzia ma ha amici anarchici, si potrà dimostrare che il Pci fomenta la "teppa rossa"»[38].

La fondazione dei GAP e la morte

Nella primavera del 1970, l'editore – che aveva nel frattempo preso il nome di battaglia di «Osvaldo» - fondò i GAP (Gruppi d'Azione Partigiana),

---

[37] Cfr. C. FELTRINELLI, *Senior Service*, op. cit., pp. 349-350.
[38] Ivi, p. 354.

un'organizzazione clandestina, paramilitare, d'ispirazione marxista, che si rifaceva alla logica dell'azione partigiana per combattere l'attacco della destra estrema. I GAP furono attivi tra il 1970 e il 1972 tra Milano, Torino e Genova, con azioni di sabotaggio che dovevano andare a colpire quello che era il settore con più morti e omicidi bianchi: la fabbrica.

L'obiettivo delle proteste era il solito Pci, che nella persona del proprio segretario aveva ingannato tutti, promettendo una rivoluzione che non si sarebbe mai verificata. Il compagno Osvaldo non faceva come tutti i capi in battaglia, che mandano avanti i soldati e si prendono la gloria. Feltrinelli partecipava attivamente a tutte le azioni: portava le taniche di benzina, l'esplosivo, il nastro adesivo. Si copriva il volto, scavalcava muri. Nel frattempo, anche se a distanza, continuava a curare le scelte editoriali della sua amata Casa e, di tanto in tanto, riusciva anche a comparire a sorpresa: come quando, in occasione della presentazione del libro-intervista a Salvator Allende *La vita cilena*, scritto da Regis Debray, a Milano apparve all'improvviso e quasi nessuno lo riconobbe, senza baffi. Neppure l'amico di vecchia data Alberto Moravia, con cui passò gli ultimi istanti[39].

Il 14 marzo 1972 Giangiacomo Feltrinelli fu trovato morto, dilaniato da un'esplosione, sotto un traliccio dell'alta tensione a Segrate, vicino Milano. Non si seppe mai cosa accadde davvero quella notte: le principali ipotesi ruotarono intorno all'omicidio o all'incidente. La prima tesi fu sostenuta in un manifesto diffuso poco dopo che recitava «Giangiacomo Feltrinelli è stato assassinato», firmato – tra gli altri – da Eugenio Scalfari. Forti della stessa convinzione, i membri delle BR condussero un'inchiesta propria. Venne ipotizzato il coinvolgimento di CIA, KGB, servizi segreti italiani.

La tesi dell'incidente venne, invece, avvalorata dalle testimonianze di alcuni ex membri dei GAP, al processo che fu intentato contro di loro nel 1979. In tale frangente, molti ribadirono che il loro compagno Osvaldo non era stato vittima di nessun attentato, ma che era morto combattendo da rivoluzionario.

[39] Cfr. C. FELTRINELLI, *Senior Service*, op. cit., p. 398.

Ciò che ormai si sa per certo è che quella notte Feltrinelli si era recato a Segrate assieme a due compagni, i cui soprannomi erano C. F. e Gunter, per un'azione di sabotaggio. Se la sua morte sia stata un incidente o se qualcuno, intercettando le intenzioni di Osvaldo, lo abbia legato al traliccio per poi farlo esplodere probabilmente non si saprà mai.

Conclusioni. Feltrinelli il rivoluzionario

In modo plateale se ne andava, quella notte, uno dei protagonisti più controversi della scena politica italiana degli anni Cinquanta e Sessanta. Non solo: se ne andava un uomo che – in barba alla propria provenienza familiare – aveva deciso di seguire un ideale impossibile da collocare e incasellare in una categoria precostituita.

Antifascismo, libertà: questi i capisaldi del suo attivismo politico, che non riuscirono, comunque, a incontrarsi sulla strada con il partito che dell'antifascismo aveva fatto il proprio segno distintivo, il Pci. Come si è visto in queste pagine, il rapporto tra Feltrinelli e la politica non fu mai lineare e non sarebbe potuto essere altrimenti per un uomo dal temperamento forte, indipendente, rivoluzionario come lui. Per alcuni fu un eroe, un Che Guevara nostrano; per altri, un semplice fanatico, un comunista per finta, in fondo solo un miliardario che dalla vita aveva avuto tutto e che non si accontentava mai. Comunque lo si voglia definire, a lui dobbiamo capolavori della letteratura che forse non avremmo conosciuto mai, dal *Gattopardo* al *Dottor Zivago*. E fu uno degli ultimi *editori protagonisti*, assieme a Einaudi, Mondadori, Bompiani e pochi altri. Editori che alla loro attività di ricercatori inesausti di libri che potessero cambiare il mondo hanno dedicato la propria esistenza.

Angelica Basile

Breve bibliografia di riferimento:

E. EISESTEIN, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Bologna, Il Mulino, 1986;
E. GARIN, *Editori italiani fra Ottocento e Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1991;
M. SANTORO, *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 1994;
Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea, a cura di G. Turi, Firenze, Giunti, 1997;
C. FELTRINELLI, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 1999;
A. GRANDI, *Giangiacomo Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000;
G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004;
N. TRANFAGLIA, A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2007;
M. SERRI, *Sorvegliati speciali. Gli intellettuali spiati dai gendarmi (1945-1980)*, Milano, Longanesi, 2012.